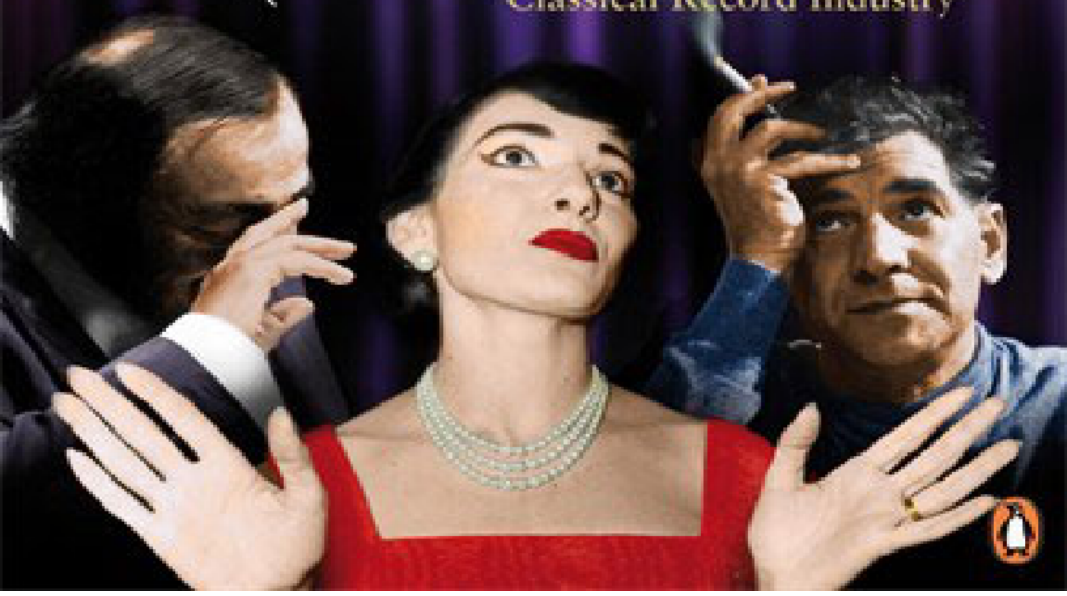
'A ripping yarn' *Economist*
'Sit back and enjoy the show' *Independent on Sunday*

NORMAN LEBRECHT

Maestros, Masterpieces & Madness

The Secret Life & Shameful Death of the Classical Record Industry



Annotation

Новая книга Нормана Лебрехта, автора нашумевших расследований «Кто убил классическую музыку?» и «Маэстро Миф», — первая наиболее полная хроника индустрии звукозаписи. В центре внимания автора оказываются не только его любимые персонажи — дирижеры, певцы, пианисты — звезды мирового классического репертуара, — но также руководители крупнейших звукозаписывающих корпораций и небольших фирм звукозаписи. История их закулисной жизни и «позорной смерти», поведанная весьма осведомленным автором, крайне увлекательна и способна в немалой степени стимулировать мыслительный процесс.

Во второй части издания представлен провокационный список из ста записей, которые, по мнению Лебрехта, изменили музыкальный мир. Наряду с ним приводятся двадцать самых бездарных продуктов звукозаписывающей индустрии. Этот хит-парад поможет сориентироваться в безбрежном море классических записей не только новичку, но вполне искушенному меломану.

Перевод с английского Сергея Ильина.

- Норман Лебрехт
  - Вступление:
  - Часть I
    - 1. Концерты
    - 2. Посредники
    - 3. Точка поворота
    - 4. Миллионеры
    - 5. Чудо из чудес
    - 6. Помешательство
    - 7. Точка распада
    - 8. Post mortem[304]
  - Часть II
  - Часть III
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7

- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51

- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95

- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139

- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183

- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227

- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271

- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315

- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359

- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403

- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437
- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447

- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464
- ○ 465
- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468
- ○ 469
- ○ 470
- ○ 471
- ○ 472
- ○ 473
- ○ 474
- ○ 475
- ○ 476
- ○ 477
- ○ 478
- ○ 479
- ○ 480
- ○ 481
- ○ 482
- ○ 483
- ○ 484
- ○ 485
- ○ 486
- ○ 487
- ○ 488
- ○ 489
- ○ 490
- ○ 491

- ○ 492
- ○ 493
- ○ 494
- ○ 495
- ○ 496
- ○ 497
- ○ 498
- ○ 499
- ○ 500
- ○ 501
- ○ 502
- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508
- ○ 509
- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512
- ○ 513
- ○ 514
- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519
- ○ 520
- ○ 521
- ○ 522
- ○ 523
- ○ 524
- ○ 525
- ○ 526
- ○ 527
- ○ 528
- ○ 529
- ○ 530
- ○ 531
- ○ 532
- ○ 533
- ○ 534
- ○ 535

- ○ 536
- ○ 537
- ○ 538
- ○ 539
- ○ 540
- ○ 541
- ○ 542
- ○ 543
- ○ 544
- ○ 545
- ○ 546
- ○ 547
- ○ 548
- ○ 549
- ○ 550

Норман Лебрехт
Маэстро, шедевры и безумие
Тайная жизнь и постыдная смерть индустрии классических грамзаписей

Памяти
Клауса Теншедта (1926–1998),
кошмара студий звукозаписи

Вступление: После полуночи

За неделю до Рождества 2004 года президент одного крупного лейбла классической грамзаписи давал прощальный обед в честь рано уходившего на покой вице-президента другого. На этот состоявшийся в одном из изысканных ресторанов лондонского района Пимлико обед приглашены были лишь очень немногие. Помимо хозяина на нем присутствовал глава еще одного лейбла, агент нескольких жовиальных певцов и я: небольшое число добрых знакомых и их долготерпеливых жен, — все лучшие байки друг друга они уже слышали не по одному разу и прекрасно знали, в каких именно местах следует смеяться.

Пока лились тонкие вина и разносились в пух и прах репутации, я думал о том, каким необычным показался бы этот вечер человеку, который сумел добраться до самой верхушки смазанного салом столба в куда более безжалостном мире средств массовой информации или аренды автомобилей. Трудно представить себе главу компании «Герц», скажем, дающим прощальный обед в честь второго человека компании «Авис». Классическая же грамзапись всегда делалась по-товарищески тесным кругом людей, а ныне, когда кончина ее была уже близка, никаких причин забывать о благовоспитанности не осталось и вовсе. В конце концов, как сказал кто-то, даже когда тонул «Титаник», оркестр его продолжал играть.

Годом раньше я написал статью, в которой объявил об этой кончине. С того времени ничто моего главного тезиса не опровергло. Арбитр классической чистоты, «Deutsche Grammophon», записал свою звездную меццо-сопрано Анне Софи фон Оттер, исполнявшей популярные в семидесятых песни группы «Абба». Печатавший обзоры записей классики журнал «Граммофон» поместил нас своей обложке портрет поп-певца Элвиса Костелло. «Sony Classical», унаследовавшей состояние «Columbia», пришлось слиться с историческим соперником последней, с лейблом «Victor», который принадлежал теперь немцам. Скопившееся за сто лет наследие записей перелетало из рук в руки так, точно ничего не стоившая безделушка.

Объем производства классических записей упал до самого низкого со времен Великой депрессии уровня — от так называемых лейблов высшей лиги поступала жалкая струйка, два-три диска в месяц, к ним добавлялась горстка других, выпущенных лейблами-одиночками. Дни, когда в

предрождественский месяц компании DG и EMI выпускали по десятку новых записей каждая, вот уже десять лет как представлялись мифическими. Время перевалило за полночь, а мы все сидели за столом, пересказывая друг другу истории подвигов и безрассудств, вспоминая уникальные записи, которые были задуманы, но не были сделаны, и другие, коим никогда и не следовало бы попадать под лазерный луч, и нас словно осеняло золотистое свечение чего-то такого, чье значение еще только предстояло оценить. Что, если говорить точно, дала классическая грамзапись современной цивилизации? Какие люди были ее движущей силой и какие губителями? Какое место занимает этот гибридный объект, порожденный и искусством, и технологией, в калейдоскопе современной культуры? Вопросы эти никто всерьез и до конца не обдумывал и, пока последние продюсеры уходили, гася за собой свет, ответы на них становились почти осязаемо необходимыми.

В отличие от фотографии, грамзапись не претендует на роль чистого искусства, поскольку побуждения ее всегда были коммерческими. И тем не менее, вследствие некоторой симбиотической странности, отдельные органы ее тела обрели и артистическую индивидуальность и духовную значимость. Звучание «Decca» существенным образом отличается — так, во всяком случае, принято считать, — от звучания «RCA Living Stereo», а уж от звука «Mercury Living» отличить и то, и другое никакого труда не составляло. Само проигрывание записи привело к возникновению ритуала почти религиозного: человек очищал поверхность пластинки, опускал на нее иглу. Ни одно частное святилище не могло считаться полностью оборудованным без нескольких версий великих произведений, получивших сильно рознящиеся интерпретации — симфоний Бетховена, которыми совершенно по-разному дирижировали Артуро Тосканини, Герберт фон Караян, Клаудио Аббадо, Саймон Рэттл, Николаус Арнонкур. Составить окончательное суждение о том, сводился ли этот культ — в культурном его аспекте — к чему-то большему, нежели простая череда «бывших» людей, можно будет лишь после того, как под столетием грамзаписи окажется подведенной последняя черта и созданное им целое начнет восприниматься как единый артефакт.

С той конечной точки, в которой мы находились, нам стало видно, что классическая грамзапись изменила мир в куда большей, чем предполагалось раньше, степени. Она приблизила Западную цивилизацию к каждому человеку — протяни только руку. Не осталось в мире деревушки настолько глухой, чтобы в ней невозможно было услышать Шекспира и Гете, Шостаковича и

грегорианское пение. Зачарованный звуками музыки ребенок из Сычуани вырастал в прославленного виртуоза. И наоборот, попавшие в ранние записи звуки пентатонной сычуаньской музыки пролагали для себя путь в симфонии Запада. Классическая грамзапись ужала мир до размеров, позволявших разместить его на ладони, и сделала это задолго до появления массового туризма и политики мультикультурализма.

Существовали записи, которые объединяли в горе и раздумьях целые народы. Симфония Брукнера послужила немцам сигналом о конце Третьего Рейха; «Адажио для струнных» Сэмюэла Барбера стало для американцев символом скорби по Рузвельту и Кеннеди. В ходе столетия классическая грамзапись изменила и музыкальные приоритеты. В 1900 году самым значительным из всех живших когда-либо композиторов считался Бетховен. К 2000-му он уступил место Малеру, симфонисту, обязанному своим обращением из пустого места в наипопулярнейшего композитора не живым концертам и их трансляциям, но записям Леонарда Бернстайна и Отто Клемперера, изменившим музыкальные пристрастия публики.

То, что деятельность столь значимая, прекратилась к концу столетия, сменившись использованием накипи из недолговечных знаменитостей, оказалось культурной утратой, равной по своим масштабам уходу Венеции на морское дно. А произошла эта утрата потому, что корпоративные владельцы лейблов заставили их гоняться за деньгами потребителей популярной культуры. «Decca» подписала контракт с квартетом девиц в трико. EMI приняла в свои объятия персонажа с разворота «Плейбоя». Лучшему виолончелисту Америки пришлось исполнять деревенские песенки. Валлийская щебетунья, проглотив в один присест весь рекламный бюджет «Sony Classical», заявила следом, что классическая музыка ей больше не интересна. Целая цивилизация близилась к концу. И позволить ей уйти без надгробного слова или хотя бы объяснений было нельзя.

Пользуясь моей еженедельной газетной колонкой и моим же вебсайтом, я начал составлять список великих вех — список из ста классических записей, которые изменили, в том или ином отношении, музыкальный мир. Записи эти вовсе не обязательно были самыми совершенными или самыми амбициозными, однако они, взятые по отдельности или вместе, образовали наследие целого века. Огромное количество откликов, полученных мной от читателей всего мира, показало мне, что привязанность к классической музыке была и всеобъемлющей и страстной. Я обнаружил, что классические записи имели огромное значение даже для тех, кто никогда не покупал пластинок или дисков и

даже не слушал их. Так или иначе, эти записи стали краеугольным камнем культуры.

А кроме того, читателям хотелось понять — почему? Почему симфонии сменились «кроссоверами», почему устойчивый поток долговечных шедевров вдруг пресекся, почему не продаются новые художники? Эмпирического ответа я не имел, поскольку история мира грамзаписи была темной и по преимуществу нерассказанной. Чем большие усилия прилагал я к тому, чтобы отобрать сто записей, пользуясь объективным критерием культурной значимости, тем больше узнавал об обстоятельствах их создания. Великие записи появлялись не случайно и не стояли во времени особняком. И мне пришлось присоединить к приведенному в этой книге списку величайших записей — от скрипучих пластинок Карузо до чистейших по звуку CD — рассказ о том, как они рождались на свет. Я полагал, что история индустрии будет краткой и событиями не богатой, однако обнаружил в ней ошеломляющее обилие самых разных сюжетов. Кто бы мог подумать что один из самых прославленных лейблов был выпестован объединенными усилиями нацистского военного преступника и жертвы концентрационного лагеря? Почему строго ортодоксальный еврей финансировал целое сообщество мужчин-геев? Что заставило руководителя одной из компаний грамзаписи полететь в Гонконг с распиханным по двум чемоданам миллионом долларов? Все эти романтические истории просто требовали, чтобы кто-нибудь в них разобрался. И как только пошли разговоры о том, что я пишу интимную историю классической грамзаписи, исполнители, продюсеры и администраторы начали открывать передо мной свои сердца и архивы. Многое из того, что рассказано в этой книге, незадокументировано, но основано на устной традиции, которая принадлежала к исчезнувшей цивилизации.

Прощальный обед завершился слезами. Среди выложенных на стол подарков оказался DVD с записью покойного Карлоса Клайбера, титанического дирижера, чьи отмененные им же самим проекты обошлись нашему уходящему другу в миллионы долларов. Глаза нашего друга увлажнились. Он прижал руки к сердцу и поблагодарил устроителя обеда. Первое, что он собирался сделать, вернувшись домой, — это посмотреть подаренный ему DVD. Работая, а по большей части *не* работая с Клайбером, он ощущал себя человеком, которому выпала ни с чем не сравнимая привилегия. Да и вся его административная жизнь была терпимой лишь потому, что он помог нескольким гениальным людям реализовать хотя бы часть их возможностей. Если история грамзаписи завершилась, значит так тому и быть.

Музыка все равно останется вечной.

Часть I
Маэстро

1. Концерты

В один из вечеров 1920 года молодой пианист сидел в комнате с закрытыми оконными ставнями — дело происходило в столице побежденной Германии — и играл «Багатели» Бетховена. При возвращении к главной теме один из его пальцев несколько сбился с пути, нажав две клавиши вместо одной. «Доннерветтер!» («Проклятие!»), — воскликнул Вильгельм Кемпф. И, оглядевшись вокруг, увидел удрученные лица. «Вы играли прекрасно, — сказал механик, — однако запись погублена».[1]

Эта оплошность, вспоминал впоследствии Кемпф, стала едва ли не поворотным пунктом в истории исполнительства — мгновением, в которое музыкант понял, что звукозапись требует дисциплины и темперамента, в корне отличных от тех, которые необходимы ему на публичном концерте. Если бы палец Кемпфа оплошал на сцене, музыкант продолжал бы играть, зная, что лишь очень немногие заметят ошибку или станут потом вспоминать о ней. Что же касается грамзаписи, здесь любое несовершенство запечатлевается на веки вечные, становясь с каждым новым ее воспроизведением лишь более уродливым и приметным. Спрятаться на грампластинке некуда, там нет камуфляжа, позволяющего затушевать несовершенство техники или незрелость интерпретации. Исполнитель остается навечно выставленным напоказ для придирчивого изучения и отвести слушателям глаза ему нечем.

История грамзаписи началась в 1877 году, когда изобретатель Томас Алва Эдисон прокричал в фонограф: «У Мэри была овечка», а массовый рынок грамзапись обрела в 1902-м, с появлением граммофонных записей неаполитанского тенора Энрико Карузо. Однако рождение ее как музыкального действа, обособленного и четко отличимого от живого исполнения, состоялось в 1920-м и знаком этого рождения стало нестираемое восклицание немецкого музыканта. Корни Кемпфа, протеже дружившего с Брамсом Йозефа Йоахима, уходили в залитый газовым светом мир романтизма, однако он сознавал происходившее в окружающей его бурной действительности в мере, достаточной для того, чтобы понять: грамзапись это не просто возможность получать гонорары. Она предлагала преодолевшему страх ошибки исполнителю шанс достигнуть совершенной передачи музыкальной партитуры. В истории культуры впервые наступил момент, когда целями исполнителя стали скорее точность и быстрота, чем вдохновение, а недостатка в подобных Кемпфу молодых людях, желавших буквальным

образом устанавливать рекорды, не наблюдалось.

Умники запротестовали. Профессиональный пианист Артур Шнабель, человек возвышенного ума и едкого остроумия, утверждал, что грамзапись «противна самой природе исполнительства», поскольку она уничтожает контакт между музыкантом и слушателем, обесчеловечивает искусство[2]. Музыка, говорил Шнабель, явление единовременное, однажды исполненная, она никогда больше не прозвучит точно так же. И Шнабель величественно повернулся спиной к любым механическим неуместностям. Тем временем, перед Кемпфом встали новые дилеммы, нравственные и эстетические. Запись музыки, обнаружил он, занятие по природе своей соревновательное. Если до войны никто не мог эмпирически установить, что Ферруччо Бузони играет *лучше*, чем Игнацы Ян Падеревский, то теперь появилась возможность сопоставлять Кемпфа с Вильгельмом Бакхаузом и, держа на коленях партитуру, а в руке секундомер, проверять каждую ноту «Лунной сонаты» и сравнивать темп исполнения каждой ее части с метрономическими пометками Бетховена, *доказывая*, что Кемпф намного выше своего конкурента. Начались раздоры. Исполнители обращались в худших врагов, слушатели сбивались с толку. Вскоре выяснилось, что уже недостаточно держать в шкафу гостиной одну «Лунную»; две, а то и три грампластинки становились свидетельствами интеллектуальной свободы и цивилизованной терпимости их владельца. Если венские императоры устраивали некогда состязания между Моцартом и Клементи, то теперь владельцы домов в пригородах Пекема или Питтсбурга, сопоставляли во время бритья Рахманинова с Владимиром Горовицем. В музыку проник элемент спортивной игры.

Доживший до девяносто пяти лет Кемпф стал мастером студийной записи. Артикуляция его была ясной и точной, ноты отделялись одна от другой, точно драгоценные камни, в своих интерпретациях он старательно избегал излишеств индивидуализации. Он дважды записал всю популярную классику, купил замок невдалеке от Байройта и оставался исключительной собственностью компании «Deutsche Grammophon»[3] с 1935-го до своей кончины в 1991-м. И все же, несмотря на то, что грамзаписи его присутствовали в тысячах домов, привычной домашней принадлежностью Кемпф не стал. Лишенный сценического магнетизма, он не выступал в Лондоне и Нью-Йорке до 1951 года, и многие из тех, кто часами простаивал в очередях, чтобы услышать, как Кемпф повторяет его высокочтимые студийные интерпретации, расходились после

концертов, чувствуя себя обманутыми. Куда исчезала та восторженность, та тонкая нюансировка красок, когда этот невзрачный человечек выходил на пустую сцену? Кемпф, жаловались они, — изделие синтетическое, пианист, который до возникновения обезличенной грамзаписи, преуспеть ни за что бы не смог. Славой своей он был обязан работе, совершавшейся в темноте, в стороне от общественных и политических реалий. В написанных им мемуарах Кемпф предстает человеком, которого никак не коснулись травматические события века, Гитлер, массовая истерия — выступая в оккупированном Кракове, он и понятия не имел, что от него до Освенцима всего только час езды[4].

Шнабель же, напротив, остро реагировал на настроения публики и, в конечном счете, перестал сопротивляться грамзаписи, сообразив, что пока американцы не получат возможность сравнивать его живое исполнение с целлулоидными заменителями оного, ему так и придется довольствоваться популярностью, которая распространяется лишь на Европу и Британскую империю. Самым главным для него всегда был принцип личного контакта. Человек чрезвычайно общительный, да к тому же еще и полиглот, человек, владычествовавший над клавиатурой, Шнабель создал новую редакцию тридцати двух сонат Бетховена и за семь берлинских вечеров, — когда в 1927 году отмечалось столетие со дня смерти композитора, — сыграл их одну за другой, от первой и до последней. Он дважды повторил этот цикл в Лондоне, одновременно записывая его в компании «His Master's Voice»[5] (HMV). Продававшаяся по предварительной подписке коробка из 100 грампластинок, появилась в 1939 году. С помощью этого комплекта Шнабель создал двухгранную концепцию целостности: полное сочинение, сыгранное высшим исполнительским авторитетом. Впрочем, сама идея полного цикла имела и еще одно преимущество: она позволяла продавать людям то, чего они иметь никогда не хотели и о существовании чего даже не догадывались. Подписчики, желавшие получить «Лунную», «Hammerklavier» и величавый опус 111, получали заодно с этими вершинными достижениями грампластинки, на которых были записаны сонаты им менее интересные Бетховенский цикл Шнабеля показал, что великих композиторов можно выбрасывать на рынок, ориентированный на стремящихся в саморазвитию представителей среднего класса, точно так же, как прочие украшения гостиных — энциклопедию «Британика», пьесы Шекспира и герань в горшочках.

Шнабель освоился в мире грамзаписи далеко не сразу, режиссеру звукозаписи приходилось приводить в студию свою

хорошенькую племянницу, чтобы та переворачивала страницы партитуры, создавая иллюзию присутствия публики. «Я страшно мучился и приходил в отчаяние, — вспоминал Шнабель. — Все казалось мне искусственным — свет, воздух, звук, — у меня ушло немалое время на то, чтобы заставить компанию приспособить ее оборудование к нуждам музыки»[6]. Однако грамзапись есть антитезис синтетичности. Грамзаписи наполняет спонтанность, они пестрят неверно взятыми нотами, их пропитывают презрение к точности и стремление к поискам внутреннего смысла. Шнабель, сказал после его смерти в 1951-м чилийский пианист Клаудио Аррау, был первым, кто «проиллюстрировал концепцию интерпретатора как скорее слуги музыки, чем ее эксплуататора»[7].

Впрочем, те, кто помогал ему делать записи, ничего против эксплуатации не имели. Они приняли представления Шнабеля о целостности и полноте и продавали эти представления, точно дверные стопоры, тем, кто закупал домашние принадлежности большими коробками. Если Кемпф удовлетворял потребность в музыке *ex machina*[8], Шнабель обратил Бетховена в домашнюю принадлежность, которая всегда находится под рукой.

Грамзаписи, создававшиеся до описанных здесь событий, представляют интерес скорее археологический. Продираться сквозь звуковые дебри первого вердиевского Отелло, Франческо Таманьо (1850–1905), или последнего кастрата Алессандро Моречи (1858–1922) занятие увлекательное, однако предаваться ему можно лишь до тех пор, пока вам хватает доброжелательности склонять перед этими исполнителями голову. Высота звука вихляется, треск статики раздражает слух, а чтобы увериться в музыкальных достоинствах певцов, слушателю приходится сильно напрягать воображение. Могучая Мелба представляется слабоватой, Тетраццини бессильной, Галли-Курчи лишенной какой ни на есть красоты. Пребывающие в идеальном состоянии экземпляры этих грампластинок стоят тысячи долларов (обширную коллекцию их составил нефтяной миллиардер Джон Пол Гетти), а получать художественное удовольствие, проигрывая их на заводных граммофонах, дело далеко не простое.

Первыми грамзаписями, возобладавшими над посторонними шумами, стали записи десяти арий, спетых немыслимо самонадеянным неаполитанцем Энрико Карузо, — их сделал в номере миланского отеля, находившемся прямо над тем номером, в котором за год до того скончался Верди, молодой американец Фред Гейсберг. Дитя Вашингтона, округ Колумбия, Гейсберг вскоре после окончания школы подружился с людьми, которые

подрабатывали записью музыки. Неплохой пианист, победивший в городском конкурсе, он аккомпанировал певцам и трубачам, которые записывались на эдисоновых валиках, и очень огорчался неадекватностью этих записей. В 1893 году он свел знакомство с эмигрировавшим из Германии евреем Эмилем Берлинером, который изобрел плоскую грампластинку и был, помимо прочего, «единственным по-настоящему музыкальным и обладавшим тонким вкусом человеком из множества известных мне, связанных с граммофонией людей»[9]. Девятнадцатилетний Гейсберг предложил себя Берлинеру в качестве пислуги за все — он играл, когда возникала такая необходимость, на пианино, собирал наличные, демонстрировал грампластинки в «Лабораториях Белла», подыскивал исполнителей. Он стал первым профессиональным продюсером грамзаписи и даже сейчас, сто лет спустя, многие продолжают считать его величайшим из них[10]. Если говорить о троице отцов грамзаписи, то Эдисон запечатлел звук на твердой поверхности, Берлинер изобрел граммофон, а Гейсберг создал музыкальную индустрию.

Берлинер объединил усилия с Элриджем Джонсоном, автомехаником из Камдена, штат Нью-Джерси, и они основали производившую граммофоны компанию «Victor Talking Machine»[11]. Гейсберг же организовал на 12-й стрит Филадельфии — в аккурат через реку от Камдена — первую студию грамзаписи. В 1898 году Берлинер навсегда перевел его в лондонский филиал своей компании «Gramophone and Typewriter»[12], который вскоре был переименован в «His Master's Voice» — эмблемой новой компании стала купленная у проезжего артиста Франсиско Барро запышливая собачонка, сидящая у трубы граммофона. Племянник Берлинера, отплывший из Америки вместе с Гейсбергом, отправился в Ганновер, где и основал «Deutsche Grammophon Gesellschaft»[13]. Двадцатипятилетний, полный энергии Гейсберг ухитрился заехать со своим братом аж на Кавказ, а оттуда и в Индию, записывая по пути звуки горлового пения и свадебных оркестриков для покупателей эпохи заката империи. Этот звукорежиссер так никогда и не женился — граммофон был единственной его любовью.

Оказавшись в марте 1902-го в миланской «Ла Скала», он услышал страшно ему понравившегося тенора, который исполнял главную партию в недолго протянувшей опере Альберто Франкетти «Германиа». На следующее утро Гейсберг, прибегнув к посредству пианиста Сальваторе Коттоне, обратился к Энрико Карузо с предложением сделать несколько записей. Певец, предвкушавший скорые дебюты в «Ковент-Гарден» и

«Метрополитен-Опера», запросил за десять арий 100 фунтов. Гейсберг обратился за разрешением в Лондон и получил оттуда строжайший отказ: «Гонорар непомерен, запись запрещается абсолютно». И тем не менее, он ее сделал. Низкорослый, толстый и некрасивый Карузо на звезду нимало не походил, однако в те дни на публику воздействовало то, что она слышит, а не то, что видит на сцене и на мутных газетных фотографиях. Карузо поет в этих записях с завидной легкостью, его баритональные ноты делают образ записи устойчивым, одолевая шелчки и треск. Достигнутый результат мгновенно стал бестселлером, первым из граммофонных хитов. К концу этого года Карузо приобрел мировую славу и стал баснословно богатым. За два десятилетия — он умер от плеврита, сорокавосьмилетним, в августе 1921 года, осваивая партию Елеазара в «Еврейке» Галеви, — Карузо заработал 2 миллиона долларов. Тридцать лет спустя фильм о его жизни, в котором снялся Марио Ланца, принес 19 миллионов долларов. Это голос, грамзаписи которого так и продолжают продаваться до сих пор (CD I, p. 160).

«Красный лейбл» Карузо убедил других представителей его профессии в том, что грамзапись есть нечто большее, чем рекламный трюк. Эти первые десять номеров дают предметный урок хорошо поставленного дыхания и подлинной манеры веризма. Карузо, сказал Лучано Паваротти, записавший посвященную его памяти поп-элегию, «это тенор, на которого равняемся мы все… Он, с его невероятной фразировкой и музыкальными инстинктами, подошел к музыке, которую исполнял, ближе, чем любой из нас»[14]. После Карузо грамзаписи стали для певцов обычным делом. Последним из сдавшихся представителей Золотого Века стал громовый русский бас Федор Шаляпин, сопротивление которого грамзаписям растаяло, как только он понял, что они дают артисту три блага сразу: процветание, известность и билет в вечность. Уже ушедшая на покой Патти призвала в свой замок в Уэльсе Гейсберга, дабы он увековечил ее колоссальный голос. «*Maintenant,* — воскликнула она, прослушав записанное, — *maintenant je sais pourqois je suis Patti*» («Теперь я знаю, почему я — Патти.»)

Инструменты, отличные от голоса, выглядели менее убедительно. Звучание оркестров усыхало и искажалось, создавалось впечатление, будто их заперли в ванной комнате и играют они под звук текущей воды. Скрипки визжали, фортепьяно бренчали. Обладателям музыкального слуха и идеалистического сознания эти результаты представлялись отвратительными, а исход их очевидным. В апреле 1909-го Гейсберг писал из Милана своему младшему брату, что самое лучшее — забрать свои деньги

и выйти из игры:

Знаешь, Уилл, в последнее время я много думал и пришел к заключению, что бизнесу «Граммо» пришел конец. Новизна исчезла, дни больших прибылей миновали. Акции «Граммофона» никогда больше не подскочат до 40 %, компании придется удовлетворяться дивидендами в пределах от восьми до 10 %… Самое правильное для нее — свернуть дело прямо сейчас, а не тянуть с этим до бесконечности… Меня общая картина приводит в большое уныние, и я хочу предупредить тебя, что это твой последний шанс спасти деньги.[15]

Очень немногие в этом бизнесе верили, что грамзапись протянет дольше, чем такие возникшие параллельно с ней игрушки, как стереоскоп и воздушный шар. Уже появились другие механические средства, позволявшие доставлять музыку прямо на дом. В Париже прикованный к постели Марсель Пруст ночь за ночью слушал по крошечному телефону исполнявшуюся в театре оперу «Пеллеас и Мелизанда». Первая мировая война с ее портативными граммофонами и лихорадочным спросом на танцевальную музыку отсрочила неизбежное, однако сразу после нее началась эпоха радио — в 1920-м состоялась первая публичная трансляция концерта из Пенсильвании, а созданная два года спустя в Лондоне «Британская радиовещательная компания» (Би-Би-Си) также начала транслировать живую музыку. «Columbia», основанная в 1889-м как главный конкурент компании «Victor», обанкротилась. Сумевшие уцелеть компании аннулировали свои патенты и акции и в 1925-м влились в «Bell», разработавшую электрический метод звукозаписи, основу которого составляли новейшие микрофоны и успехи телефонии. Будущее, как твердил в Советском Союзе Ленин, принадлежало электрификации.

Электрическая звукозапись позволяла артисту не держаться вплотную к микрофону и, работая с оркестром, достигать достоверности звучания. «Шепот, раздавшийся в пятидесяти футах от микрофона, отраженный звук, даже сама атмосфера концертного зала — записывается все; дело до сей поры неслыханное»[16] — дивился Гейсберг. Электрические проигрыватели представляли собой плоские устройства с фронтальными колонками — замена для величавой граммофонной трубы просто постыдная, однако у публики эти новинки пользовались бешеной популярностью. За одну неделю 1926 года компания «Victor» выручила, продавая свои «Виктролы», 20 миллионов долларов; полная годовая прибыль составила 122998000 долларов. Все выглядело так, точно Карузо родился заново. В сонном австрийском городке Зальцбурге юный

изобретатель Вольфганг фон Караян затащил на городской мост проигрыватель собственной конструкции и включил его на полную мощность. Через минуту центр города заполнился людской толпой, и полиция приказала молодому человеку убрать его машинку с глаз долой. «Люди были ошеломлены, — отмечал брат молодого человека, дирижер Герберт фон Караян. — Настоящая музыка, льющаяся из какого-то ящика, создала сенсацию»[17].

То была заря века массовых развлечений и массовых переживаний. Радиокомментарий к бою боксеров тяжелого веса Джина Танни и Джека Демпси был выпущен на пяти грампластинках. Еще одна содержала запись звуков приземления авиатора Чарлза Линдберга, совершившего первый перелет через Атлантику. Пятнадцать песенных товариществ — 4850 голосов — исполняли в «Мете» «Adeste Fideles»[18]. В английских деревнях записывался звон церковных колоколов, в Оверни — пение птиц. Бежавшие от русской революции композиторы Игорь Стравинский и Сергей Рахманинов жили на средства, получаемые от грамзаписей. Бела Барток, обходивший балканские деревни с записывающим устройством, обратил собранный им фольклор в пять струнных квартетов — то были первые музыкальные сочинения, обязанные своим существованием звукозаписи. В Германии Пауль Хиндемит, Курт Вайль и Штефан Вольпе использовали граммофонные пластинки в живых концертах. Вайль пошел даже так далеко, что сочинил арию граммофона для своей написанной в 1927-м оперы «Царь фотографируется».

Вот, правда, симфонии и струнные квартеты продолжали сопротивляться новому средству передачи звука. Грампластинка позволяла непрерывно воспроизводить лишь четыре минуты музыки, поэтому исполнителям приходилось планировать паузы, во время которых грампластинка переворачивалась или заменялась. Эдвард Элгар, продирижировав для Гейсберга одним из своих сочинений, потребовал, чтобы на грампластинках было проставлено предупреждение: «Темпы этих грамзаписей не всегда отвечают намерениям композитора». Рихард Штраус, с другой стороны, опасений подобного рода не испытывал, а профессиональные дирижеры один за других появлялись в студиях звукозаписи — некоторые без особой охоты, однако записывались практически все. Сделанная в 1929 году одной из фирм грамзаписи фотография изображает враждовавших друг с другом маэстро на торжественном обеде, данном этой фирмой в Берлине: Артуро Тосканини, Вильгельма Фуртвенглера, Бруно Вальтера, Отто Клемперера и Эриха Клайбера — все они прославились за пределами своих городов благодаря тому, что

делали грамзаписи.

Тосканини, художественный директор «Ла Скала», дирижировал премьерным исполнением «Пиний Рима» Отторино Респиги, включившего в свою симфоническую поэму пение соловья, — то была первая звукозапись, ставшая частью концертного исполнения. В Америке Леопольд Стоковский записывал со своим оркестром «филадельфийский звук», ставший эталоном роскошной точности. Репертуар становился все более рискованным. «Columbia», вернувшаяся в бизнес в 1928-м, в год столетия смерти Шуберта, устроила международный конкурс композиторов, предложив им дописать «Неоконченную симфонию», — результат предстояло выпустить на грампластинках. Грамзапись жаждала новизны — безотносительно к вкусу. Одна и та же компания могла сегодня пускать в продажу джазовую, а завтра симфоническую музыку.

А затем все рухнуло. После краха на Уолл-стрит продажи грампластинок в США упали со 104 миллионов с 1929 году до всего лишь 6 миллионов в следующем. В Соединенном Королевстве продажи HMV и «Columbia» упали с 30 миллионов до 4,5 и этим компаниям пришлось объединиться, создав «Electrical and Music Industries, Ltd» (EMI). Прошло целых тридцать лет, прежде чем EMI достигла объема продаж 1929 года. Созданная незадолго до всего этого компания «Decca» перешла в руки предприимчивого молодого валлийца Эдварда Р. Льюиса, купившего часть американской корпорации «Brunswick» и поддерживавшего «Decca» на плаву, импортируя грамзаписи Бинга Кросби и Эла Джолсона.

В Америке классическую музыку записывать перестали, а звезд увольняли десятками. «Помню, я вернулся после ленча в мой офис и обнаружил на столе телеграмму: „Де Лука и Горовиц свободны. Интересуетесь?“ — вспоминает помощник Гейсберга Дэвид Бикнелл. — Телеграммами дело не ограничилось, музыканты начали появляться у нас собственнолично. Одним из первых пришел [Яша] Хейфец. Фред пригласил его на ленч»[19]. Человек осмотрительный, Гейсберг сумел подняться над паникой. Ему было уже под шестьдесят, значительного административного поста он не занимал и зарабатывал меньше директоров EMI, однако динамику своей индустрии понимал лучше, чем кто бы то ни было из его современников. Он повторил предупреждение о том, что индустрия грамзаписи может в любой миг погибнуть. И видел главную свою задачу в том, чтобы сохранить на будущее лучшее из того, что присутствует в искусстве его времени. «Он обладал потрясающим чутьем на то, в каком направлении движется граммофонная индустрия, — говорит Бикнелл. — И

одно из принятых им решений состояло в том, чтобы отказаться от записи малых вещей, то есть оперных арий, небольших сочинений для фортепиано, — а они с самого начала этого бизнеса были для него источником жизненной силы, — и переключиться на создание библиотеки»[20].

Для Гейсберга бетховенский цикл Шнабеля (CD 7, p. 167) был краеугольным камнем стратегии, которая подняла бы записи классики с уровня относительной тривиальности на уровень попечительской ответственности и экономического благополучия. Легковесные, броские вещицы могут порой продаваться во множестве, однако, если миру приходится туго, он начинает нуждаться в Бетховене, как никогда. В 1939-м, когда мир снова ввязался в войну, прибыли от продажи шнабелевского цикла подскочили до полумиллиона долларов, а Гейсберга начали почитать, как живого святого. Викторианский дом, который EMI купила на Эбби-Роуд, в жилом квартале Сент-Джонс-Вуд, привлекал к себе великих и достойных людей, желавших оставить в музыке вечный след. Элгар дирижировал здесь скрипичным концертом, исполнявшимся юным Иегуди Менухиным; Яша Хейфец записал концерт Сибелиуса (CD 9, p. 170); Пабло Казальс — Баха (CD 11, p. 172); здесь пели Джильи, Супервиа и Шаляпин и записал свое завещание польский лев Падеревский. Гейсберг относился ко всем артистам с равной почтительностью, однако без него многие из них обратились бы просто в исторических персонажей. Будучи по культуре своей британцем, он воплощал, по мнению его помощника Бикнелла, «многие из величайших достоинств Америки, а именно, первое: бесстрашное стремление работать с людьми сложными, прославленными и странными, без колебаний говоря им, если это необходимо, правду, какой бы неприятной она ни была; второе: простоту и доступность; и наконец, взгляды юности, сохраненные им до самых преклонных лет»[21]. Ко времени его смерти — в сентябре 1951-го, в возрасте семидесяти восьми лет, — он успел пройти с индустрией грамзаписи путь, начавшийся в механической мастерской и закончившийся созданием корпораций, путь, совершая который, эта индустрия перенесла центр своей деятельности из изобретательной Америки в инвестирующую Британию. Понадобилась Вторая мировая война и жестокий диктатор, чтобы обратить господствовавшую тенденцию вспять и поместить записи классической музыки в самое сердце массового потребительского рынка, в дома возвращавшихся с войны солдат.

С возвышением фашизма мгновенно начался конфликт между новым дуче Италии Бенито Муссолини и виднейшим из ее музыкантов Артуро Тосканини. Тосканини, обратившийся в

своего рода тотем после того, как он продирижировал на похоронах Верди его «Реквиемом», был фанатичным перфекционистом, который жил в стране нагонявшего ленцу солнечного света, интерпретатором-фундаменталистом, проповедовавшим буквалисткую верность партитуре, одновременно правя ее так, как он считал нужным. Его неодолимо увлекавшие за собой публику исполнения итальянских опер и немецких симфоний насыщала страстность религиозного «возрожденца». Невысокий, подтянутый и черноглазый, Тосканини, охваченный патриотическим пылом, вошел в 1919 году в парламентский список фашистов, однако вскоре разочаровался в чернорубашечниках из-за их склонности к насилию. В канун «Марша на Рим», предпринятого Муссолини в октябре 1922 года, Тосканини сказал, что на свете нет ни одного человека, которого он мог бы убить. Он отказался исполнять в «Ла Скала» фашистский гимн или повесить в театре портрет дуче. Тиран музыкантов, набрасывавшийся с кулаками на тех, кто не достигал ожидавшейся им точности, Тосканини со всей решимостью ограждал свой оперный театр как от вторжения в него политики, так и от любой власти, превышавшей его собственную.

В апреле 1923-го Муссолини посетил «Ла Скала» и сфотографировался с мрачно насупленным музыкальным директором театра. Шаткое перемирие продолжалось до 1929 года, в который Тосканини покинул «Ла Скала», чтобы возглавить Нью-Йоркский филармонический оркестр. Когда он летом вернулся на родину, партийные головорезы избили его и посадили под домашний арест. А после того, как в Германии пришел к власти Гитлер, антифашизм Тосканини распространился за пределы его страны. Тосканини ушел из Байройта, когда там ввели запрет на выступления музыкантов-евреев, и, подвергнувшись немалому личному риску, сплавал в Палестину, чтобы продирижировать состоявшим из беженцев оркестром. Разочарованный общим положением дел в мире, он в январе 1935 года сказал своей любовнице: «Я хотел бы завершить карьеру в следующем году, как только закончится пятнадцатый год моего дирижерства»[22]. Он порекомендовал Нью-Йоркскому филармоническому заменить его берлинским дирижером Вильгельмом Фуртвенглером, которого нацисты держали в ежовых рукавицах. И после того, как Фуртвенглер решил остаться в Германии, Тосканини навсегда прервал отношения с ним.

Слух о разочарованности Тосканини достиг ушей Дэвида Сарноффа, основателя «Radio Corporation of America»[23] (RCA), которая владела также «National Broadcasting Company»[24] (NBC)

и компанией «Victor Records». Родившийся в России, вечно пожевывавший сигару и питавший почтительное уважение к высокой культуре, Сарнофф мгновенно учуял новую возможность. Она направил к Тосканини зятя Яши Хейфеца, Сэмюэла Чотзинoффа, чтобы тот предложил маэстро оркестр NBC, состоявший из лучших музыкантов Америки. Маэстро было предложено 40000 долларов за двенадцать концертов в год — в четыре раза больше, чем платил Филармонический. А роялти от за грамзаписей, если их не расходовать попусту, хватило бы на безбедную жизнь и его внукам. Тосканини подписал контракт, не сходя с места.

Его возвращение в Америку предварялось гиперболами, достойными Второго Пришествия (впрочем, для Тосканини оно было третьим). Проведенный журналом «Форчун» опрос общественного мнения показал, что имя Тосканини известно двум из пяти американцев. Сарнофф представил его в эфире как «величайшего дирижера мира». Двадцать миллионов американцев слушали по радио его первый в новой должности рождественский концерт 1937 года, состоявший из Кончерто гроссо ре-диез Вивальди, моцартовской Симфонии № 40 соль-минор и Первой симфонии Брамса. Тосканини вызывали на поклоны семь раз. Музыкальных критиков точно громом поразило. «Нью-Йорк Таймс» назвала Тосканини «вершиной дирижерского искусства». «Трибюн» объявила о достижении «пика беспримерного массового успеха». Чотзинофф проинформировал читателей «Космополитена», что Тосканини является «верховным» интерпретатором музыки каждого из народов — Бетховена и Вагнера у немцев, Гайдна, Моцарта и Шуберта у австрийцев, всех подряд у итальянцев, Дебюсси у французов и Элгара у англичан. Это единственный дирижер, услышать которого стремится каждый, — то были именно те слова, которые Сарнофф стремился довести до сведения всех и каждого.

Когда после Перл-Харбора Америка вступила в войну, антифашизм Тосканини обратил его в национального героя. «Ваша дирижерская палочка, — сказал президент Рузвельт, — с не имеющим себе равных красноречием говорит от имени всех отчаявшихся и угнетенных». Теперь все называли его «Маэстро» — как будто других уже и не было. «Он совершенно искренне считает себя не только величайшим, но и единственным приличным дирижером мира»[25] — отметил музыкальный директор «RCA Victor» Чарльз О'Коннел, сам временами встававший за дирижерский пульт.

«Сидя так близко к Тосканини, — писал игравший у него первую скрипку Уильям Примроуз, — …я безоговорочно верил:

все, что он делает, неоспоримо. Но после того, как я покинул оркестр и послушал его из зала, веры этой у меня поубавилось»[26]. «На самом деле, записываться Тосканини не любил, — писал еще один скрипач, Милтон Кэйтимс. — Он не проявлял видимого интереса к связанным с грамзаписями проблемам и редко заходил, если вообще заходил, в аппаратную, чтобы послушать результат. Однако он хорошо сознавал отличия в качестве звучания, существовавшие между ним и другими дирижерами.»[27]

При всей первоклассности Тосканини его грамзаписям вредила акустика тесной «Студии 8» NBC, разрушавшая филигранность тембров и подчеркивавшая то, что Фуртвенглер не без жестокости охарактеризовал как «неприятный блеск» американского оркестрового звука. «Эмоциональная приподнятость, — писал композитор Вёрджил Томсон, одинокий скептик критической клаки, — вот эстетическая сущность тосканиниевской концепции музыкального исполнения». Однако даже Томсон признавал, что исполнение его «гипнотизирует».[28]

Сарнофф распорядился: «все грамзаписи Тосканини, независимо от каких бы то ни было обязательств перед другими артистами и любых соображений, связанных с оповещениями, рекламой, распределением и тому подобным, должны поступать в продажу по прошествии тридцати дней».[29] Вся компания работала на то, чтобы вознести образ неукротимого Тосканини на сколь возможно большую высоту. Болтливый О'Коннел, рассердивший Маэстро тем, что восхвалял его недостаточно усердно, был уволен по приказу Сарноффа и больше никогда никакой работы не получил. Сарнофф и сам ощутил себя высеченным, когда Тосканини, узнав, что его оркестр выступал в концертах классической популярной музыки, отказался в дальнейшем дирижировать в NBC. Сарнофф, предложив ему огромные деньги, уговорил Тосканини записаться с великолепным Филадельфийским оркестром. Тосканини согласился, а затем наложил вето на выход грамзаписи в свет. Когда Стоковский победил в ожесточенной борьбе за право первого исполнения в США «Ленинградской симфонии» Шостаковича, Тосканини заставил Сарноффа отнять у него это сочинение и передать таковое ему первому маэстро мира радио. Для него и абсолютизм никогда не был достаточным. Выступая в «Карнеги-холле» в одном концерте со своим зятем Владимиром Горовицем, он собрал 10 миллионов долларов в облигациях военного займа — и еще миллион во время антракта, устроив аукцион, на котором была продана его оркестровка «Звездно-полосатого флага». В День победы Тосканини продирижировал

национальной «Симфонией Победы». А 18 марта 1948-го дал первый в Америке телевизионный концерт симфонической музыки.

Владычество Тосканини изменило всю иерархию мира грамзаписи. Индустрия, наживавшая огромные деньги на певцах и солистах, вращалась теперь вокруг мифа о подобном Моисею вожде, который взмахивает палочкой в пустыне и создает потоки звука. RCA подписала в Бостоне контракт с Сергеем Кусевицким, а в Филадельфии с Юджином Орманди и плодовитым Стоковским. Вернувшаяся на поле конкурентных сражений «Columbia» выиграла в 1938 году, благодаря основавшему «Columbia Broadcastting System» (CBS) Уильяму Пейли (сыну производившего сигары русского еврея), своего рода партию в покер. Пейли увел у RCA «лучшего продавца грамзаписей», якобы эстета по имени Эдвард Валлерштейн, и тот дал лейблу «Columbia» новое имя, «Masterworks» и довел продажи классических грамзаписей с одного с небольшим миллиона долларов в 1939-м до 12 миллионов в 1945-м.

Источником этого процветания стал англичанин по рождению, композитор Годдард Либерсон, которого Валлерштейн нанял, чтобы он исполнял роль магнита для всякого рода маэстро. Рослый мужчина с прекрасно ухоженными руками, свободно и не без остроумия изъяснявшийся на нескольких языках, Либерсон в свои двадцать восемь лет основал «Союз американских композиторов» и подружился с Игорем Стравинским. Он написал любовный роман «Трое для спальни С», обращенный в фильм категории Б, в котором, впрочем, снялась Глория Свенсон. И Либерсон, получив право неограниченных расходов, принялся за дело. В Кливленде он подписал контракт с воинствующим христианином Артуром Родзинским, в Миннеаполисе — с высокооктановым греком Димитри Митропулосом. Грамзаписи привели обоих в Нью-Йоркский филармонический. Затем Либерсон после скандальной схватки, смахивавшей на войну гангстеров за владение определенной территорией, отнял у RCA Орманди, и эта компания ухватилась, в итоге, за Пьера Монтё в Сан-Франциско и Юджина Гуссенса в Цинциннати. Оркестровые концерты становились центральной особенностью городской жизни, поддерживаемой возвращавшимися с полей сражений солдатами, которые получали образование благодаря «Солдатскому биллю о правах». На челе среднего американца прибавилось несколько складок, сделавших оное чуть более высоким.

Учинивший эту культурную революцию Тосканини был уже слишком слаб, чтобы вполне насладиться ее плодами. Совершив 4

апреля 1954-го памятную ошибку во время прямой трансляции увертюры к вагнеровскому «Тангейзеру», он сложил дирижерскую палочку. После смерти, постигшей Тосканини в 1957 году, в канун его девяностолетия, осталось наследие из 160 грамзаписей — наследие неумолимых темпов, жестких построений и лихорадочных созвучий. Плоды революции достались его соперникам, запечатленным рядом с ним на канонической берлинской фотографии. Бруно Вальтер наслаждался своим бабьим летом в «CBS Masterworks», Клайбер и Клемперер обслуживали «Decca» и «Vox». Фуртвенглер, закусив губу, подписал контракт с EMI. «Услышав мою первую грамзапись, я самым настоящим образом заболел» — говорил он. Его подход к дирижированию, бывший антитезисом «безжалостной ясности»[30] Тосканини, обуславливался настроением и моментом. Бетховенский скрипичный концерт, записанный им в Берлине 1944 года, был окрашен в тона столь мрачные, что выглядел подобием ницшеанского «Заката богов». Тот же концерт, записанный с Менухиным в 1947-м, купается в романтических сожалениях. Фуртвенглер оказался дирижером на все времена. В 1950-х, в Вене, два студента-музыканта, Клаудио Аббадо и Зубин Мета, вступили в хор Филармонического единственно ради того, чтобы присутствовать на завораживающих репетициях Фуртвенглера. Десятилетний еврейский мальчик Даниэль Баренбойм приходил к нему за благословением. Этого стройного и гибкого, вечно противоречившего себе самому интеллектуала облекало подобие жреческой ауры.

Смерть Фуртвенглера в 1954 году стала завершением творческой главы в истории дирижерства, однако стоило ему уйти, как эстетическое влияние его удвоилось. Дирижеры старались соединить сохранившуюся в грамзаписях интеллектуальную инстинктивность Фуртвенглера с метрономической точностью Тосканини. Возникшая в итоге дворняжичья помесь, получившая известность как «Тосквенглеризм», привела индустрию грамзаписи, решившую, что она получила и то, и другое сразу, в полный восторг.

2. Посредники

Для того, чтобы обрести индивидуальность и узнаваемость, лейблам грамзаписи потребовалось полвека. В 1914-м их было семьдесят восемь — от «Aerophone» до «Zonophone». Слияния, ликвидации и трансатлантические альянсы сократили их число, однако неразбериху не уменьшили. EMI разделяла свою «собаку и трубу» с RCA из США. «Decca» была известна в Америке под названием «London». EMI выпускала в Европе продукцию американских компаний «Columbia» и «Victor». Оба больших лейбла США принадлежали крупным радиовещательным корпорациям. В Британии EMI и «Decca» видели в радио врага[31]. Лейблами США управляли евреи, в Британии встретить еврея в студии или в зале заседаний правления фирмы было почти невозможно.

С ходом времени стиль каждой компании обращался в бренд. RCA предпочитала больших звезд и большой звук; CBS избрала для себя образ либеральный и эпикурейский: одна представляла собой среднего американца, другая Манхэттен; одна была республиканкой, другая демократкой; одна лидером рынка, другая испытанным трудягой. RCA обитала в Рокфеллеровском центре, CBS делала грамзаписи в деловой части города — на 30-й стрит, в секулязированной греческой православной церкви. В Британии EMI была консерватором, а «Decca» радикалом; одна — британским бульдогом, другая — гибкой сиамской кошкой. EMI занимала большой особняк в Сент-Джонс-Вуд. Студии «Decca» располагались в западном Хэмпстеде, в восьми автобусных остановках к северу от Бродхерст-Гарднз, в районе, густо населенным иммигрантами из континентальной Европы.

Последние штрихи добавляли к образам лейблов их главные продюсеры. Годдард Либерсон, лицо «CBS Masterworks», был человеком светским, обычно появлявшимся на людях с Верой Зориной, кинозвездой и женой Джорджа Баланчина. «Он прилагал большие усилия к тому, чтобы стать известным в свете — перейти на ты с Ноэлом [Коуардом] и Марлен [Дитрих] было делом далеко не простым»[32] — рассказывал коллега Либерсона. В январе 1946-го Зорина вышла за него замуж. На свадебных торжествах присутствовала гламурная оперная пара Лили Понс и Андрей Костеланец. В виде свадебного подарка Пейли назначил Либерсона президентом «Masterworks».

Решающим его шагом было использование своей компании как своего рода звуковой газеты, ухватывавшейся за новые бродвейские постановки и выпускавшей их грамзаписи едва ли не

одновременно с появлением рецензий в прессе. Студийная запись «Кисмета»[33] состоялась через три дня после премьеры и уже через неделю поступила в продажу. Мюзикл «На юге Тихого океана» с Эцио Пинца и Мэри Мартин прошел 1900 раз на Бродвее и 2700 раз в Лондоне, — компания продала миллион грампластинок. Упоенный успехом Либерсон тратил прибыли на высокое искусство и коренное историческое наследие. «Masterworks» выпускала грампластинки с записями голосов людей, участвовавших в американской Гражданской войне, и с музыкой отнюдь не популярных атоналистов Шёнберга и Веберна. Впервые в истории, компания грамзаписи начала выпускать полное собрание сочинений еще живущего на свете композитора, близкого друга ее директора. «„Masterworks“ — это я»[34] — говорил, радуясь благоприятным отзывам критики, Игорь Стравинский.

CBS была компанией молодой, голодной и норовившей порой отхватить кусок больший, чем она могла проглотить. Ее исследовательский центр выступил с идеей грампластинки, одна сторона которой проигрывалась бы в течение 40 минут — в десять раз дольше стандартной, вращавшейся со скоростью 78 об/мин. Питер Гольдмарк, племянник венгерского композитора, слушал грамзапись второго фортепьянного концерта Брамса в исполнении Тосканини и Горовица (CD 12, p. 173) и необходимость то и дело переставлять грампластинки («все равно, что прерывать занятия любовью из-за телефонных звонков»[35]) разозлила его до того, что он схватил логарифмическую линейку и подсчитал, исходя из восьмидесяти звуковых дорожек на дюйм, сколько дюймов требуется для симфонии и с какой скоростью должна вращаться воспроизводящая ее грампластинка. Получилась одна третья от ста — тридцать три и одна треть оборотов в минуту.

Валлерштейн предостерег коллег: долгоиграющая грампластинка нанесет ущерб продажам популярных синглов, однако Пейли не терпелось посрамить Сарноффа, и в апреле 1948-го он пригласил своего соперника из RCA полюбоваться на грампластинку нового формата. «Прослушав всего несколько тактов, — рассказывает Гольдмарк, — Сарнофф вскочил с кресла. Я дал долгоиграющей грампластинке позвучать десять секунд и переключил проигрыватель на семьдесят восемь оборотов. Эффект получился как от удара электрическим током, на что мы, собственно, и рассчитывали… Сарнофф повернулся с Пейли и громко, с чувством произнес: „Я должен поздравить вас и ваших людей, Билл. Это очень здорово“»[36].

Возвратившись в Рокфеллеровский центр, Сарнофф немедля

приказал своим специалистам разработать конкурирующий формат — 45 об/мин. 21 июня 1948 года «CBS Masterworks» устроила в отеле «Уолдорф-Астория» презентацию 100 новых долгоиграющих альбомов — венчали эту коллекцию скрипичный концерт Бетховена в исполнении Натана Мильштейна и избранное Фрэнка Синатры. Рынок усваивал новинку медленно — грампластинка стоила 4,85 долларов, проигрыватель 30 долларов, — однако десять месяцев спустя либерсоновская грамзапись мюзикла «На юге Тихого океана» побила рекорды продаж и обратила Америку в страну долгоиграющих грампластинок. Формат RCA, для классической музыки бесполезный, оказался совершенным выбором для музыки популярной. Раскол углублялся: CBS стала обслуживать высоколобую публику, RCA — узколобую.

На 30-ю стрит начали стекаться мастера джаза, пришедшие в восторг от возможности записывать длинные импровизации. «После того, как „Columbia“ приступила к выпуску долгоиграющих грампластинок, — говорил режиссер звукозаписи Джордж Авакян, — мы обратились в самый популярный из джазовых лейблов. Сообразивший, что происходит, Майлз [Дэвис] не давал мне прохода, поскольку понимал — „Columbia“ способна принести ему успех гораздо больший, чем любой другой лейбл.»[37] Дэйв Брубек, Луис Армстронг, Дюк Эллингтон и Телониус Монк в свой черед не давали прохода наделенному острым чутьем режиссеру Джону Хэммонду. Первый альбом Дэвиса носил название «Miles Ahead»[38] — именно такое положение и занимал теперь этот лейбл.

Между тем, на подходе были новые технологии. В одном из гаражей Сан-Франциско демобилизованный солдат по имени Джек Маллин возился с парой ленточных рекордеров марки «Magnetophon», которые он с разрешения своего офицера забрал из находившейся к югу от Франкфурта-на-Майне радиостудии. В итоге Маллин проинформировал шансонье Бинга Кросби, который вечно нервничал, выступая по радио, что определенные куски его радио-шоу можно записывать заранее. Кросби назначил Маллина своим продюсером, а CBS и NBC приступили к использованию магнитной ленты. Больше не нужно было прорезать дорожки в мягком воске. Магнитная лента позволяла музыкантом записывать то, что они играют отдельными кусками и создавать единую грамзапись из множества ее предварительных вариантов. Перемены набирали скорость, а уже не за горами было и следующее новшество.

В Британии первой поняла, куда дует ветер, «Decca», а последней — EMI. Пока «Decca» переходила на долгоиграющий

формат, EMI объявила что будет «продолжать производить стандартные грамзаписи (78 об/мин) в прежних объемах»[39]. EMI потребовалось четыре года, чтобы уволить своего директора-распорядителя сэра Эрнеста Фиска, и это промедление (как сказал Валлерштейну преемник Фиска) практически вывело компанию из бизнеса[40]. EMI, как и многими послевоенными британскими фирмами, управляли «капитаны индустрии» — термин, подразумевающий прежнюю армейскую службу в невысоком чине. Руководители компаний носили брюки в узкую полоску, а музыкантам, являвшимся на запись не в строгих костюмах или без галстуков, давали от ворот поворот. Тем временем, между основными компаниями грамзаписи разворачивалась настоящая война. Дэвид Бикнелл возглавил HMV Гейсберга; Уолтер Легг руководил (британской) «Columbia»; Оскар Пройс встал во главе «Parlophone». Если Пройсу случалось обмолвиться, что он записывает некий концерт, Легг с ухмылкой произносил: «Мне очень жаль, старина, но я уже сделал это месяц назад»[41] — и удирал с новой идеей.

Прирожденный музыкант, недоучившийся, но обладавший нюхом на выдающиеся таланты и неповторимость стиля, Легг был самовлюбленным интриганом с садистскими наклонностями. Взъерошенный, вечно окутанный табачным дымом, он представлял немалую опасность для одинокой женщины, встречавшей его в темном коридоре. «Я был первым из тех, кого называют „продюсером“, — похвалялся он. — Я — Папа грамзаписи.»[42] Во время войны он организовывал концерты для воинских частей и сумел собрать для EMI оркестр из лучших музыкантов Лондона. EMI о том не ведала, но оркестр «Philharmonia» целиком принадлежал Леггу, клавшему в карман — в добавление к жалованию — отчисления от продаж грамзаписей этого оркестра.

Он перестроил работу EMI, поставив во главу угла двух дирижеров, с которыми подписал контракты в Вене — в 1946 году, когда еще действовал наложенный Союзниками запрет на их выступления. Вильгельм Фуртвенглер был любимым дирижером Гитлера, а Герберта фон Караяна опекал министр пропаганды Геббельс (пока Караян ни женился в 1942-м на полуеврейке, после чего карьера его пошла на спад). Трибунал Союзников вскоре оправдал обоих, однако Фуртвенглер не смог простить Караяну попытку узурпировать его берлинский пост. Легг, зная об их неприязни, жестоко натравливал дирижеров друг на друга. Тогда же, в Вене, он подписал контракты с десятком певцов, в том числе и со сногсшибательной Элизабет Шварцкопф, на которой вскоре женился.[43] Пару они представляли собой

несуразную — толстый коротышка-англичанин и курчавая блондинка, однако именно эти двое определяли творческое лицо EMI, между тем как Фуртвенглер и Караян зарабатывали для компании массу восторженных отзывов.

Дэвид Бикнелл, корпоративный антипод Легга, был «порядочным человеком, испытывавшим наибольшее счастье, когда он восседал в Хейзе, окруженным грудами контрактов»[44]. Он был женат на мужеподобной итальянской скрипачке Джиоконде де Вито, обладательнице усиков и переменчивых интонаций. Легг распускал об их сексуальных обыкновениях слухи самые непристойные. Однажды Бикнелл по-дружески коснулся его плеча. «Троньте меня еще раз, — рявкнул Легг, — и я вас убью»[45]. Легг был вечно в разъездах, Бикнелл сидел дома. Легг жил на широкую ногу; Бикнелл был бережлив. Продюсер, призванный в его дом среди ночи, чтобы разобраться в очередном связанном с Леггом кризисе, был принят Бикнеллом, лежавшим на простой железной койке, рядом с которой стояла на столике армейская лампа. Воспитанник закрытой школы, Бикнелл неуклонно продвигался вверх по служебной лестнице EMI. Закончился этот подъем постом главы Отдела по работе с зарубежными исполнителями, контролировавшего все заключенные Леггом контракты. Когда Легг пригрозил уходом Караяна в случае, если он, Легг, не получит пост директора продаж, Бикнелл мастерски поставил его на место. «Компания, — сказал он, — никогда не допустит ситуации, в которой контракт с музыкантом зависел бы от присутствия в ней того или иного служащего».[46]

Легг, по его представлениям, вообще ничьим служащим не был. Он доводил музыкантов до слез, из-за него молодая Кэтлин Ферриер порвала с EMI и ушла в «Decca» (CD 14, p. 176). О его поведении после бетховенского концерта, данного на возобновленном в 1951 году байройтском фестивале, с испугом вспоминает вдова Фуртвенглера:

> Вошел, с самым невинным видом, Уолтер Легг. Муж взглянул на него и спросил: «*Nah*?». Он хотел узнать мнение Легга, которое высоко ценил. «Мне доводилось слышать от вас Девятые и получше» — ответил Легг… Вы не представляете, как это подействовало на мужа! Он тут же начал думать: «Должно быть, что-то случилось, что-то очень дурное». Он не спал всю ночь, а на следующий день, когда нам пришлось снова приехать в Байройт, спросил у Виланда Вагнера: «Прошу вас, скажите, как прошла вчера Девятая Бетховена?», и Вагнер ответил:

«Просто чудесно». Однако Фуртвенглера это не успокоило, он все еще оставался расстроенным. Когда я везла его на машине обратно в Зальцбург, он вдруг сказал: «Останови». А после вылез из машины и куда-то ушел — его не было почти тридцать минут, я уж беспокоиться начала. Затем он вернулся и сказал: «Ладно, поехали, с этим покончено». Он очень любил ходить, пешие прогулки возвращали ему ощущение свободы.[47]

Фуртвенглер обвинил Легга в «оскорбительном злоупотреблении доверием»[48]; сэр Томас Бичем назвал его «сгустком вопиющего слабоумия»[49]. И однако же, конкуренты Легга признавали, что он «раз за разом делал записи, внушавшие всем нам зависть»[50]. Среди его исполнителей были пианисты Дину Липатти, Соломон и Клаудио Аррау, молодые дирижеры Гвидо Кантелли, Карло Мария Джулини и Вольфганг Заваллиш. В июле 1952-го Легг пригрозил уйти в отставку, если ему не позволят подписать контракт с толстой гречанкой, певшей тогда в «Ла Скала» партии сопрано. Первой записью, сделанной им с Марией Каллас, была «Тоска» (CD 23, p. 186), ставшая самой продаваемой оперной грамзаписью всех времен. И Каллас никогда ни с каким другим продюсером не работала.

В Америку Легг проник с лейблом «Recording Angel»[51] — то был «пухлощекий херувимчик, рисующий что-то длинным гусиным пером»[52]. Эта компания, руководимая энтузиастами оперы Дарио и Дорли Сориа, получила в свое распоряжение множество оперных грамзаписей после того, как Либерсон заявил: «американцы не любят опер — они любят певцов и готовы слушать, как те снова и снова исполняют одни и те же арии»[53]. Хоть как-то бороться с американскими гигантами ей было не по силам, однако она получила свою четко очерченную долю рынка, пусть и отличавшуюся несколько консервативной окраской. Легг же не питал расположения к современной музыке и современным композиторам, его взгляд был направлен в прошлое. Знамя прогресса развевалось в то время над другим британским лейблом.

«Decca» представляла собой воплощение демократии. Едва пережив неспокойные 1930-е, ее инженеры с жаром присоединились к военным усилиям, изобретая разного рода радары и навигационные устройства и раздвигая границы науки об акустике до того, что они достигли океанского дна. Вынырнув в 1945-м из этих глубин, «Decca» приступила к работе над полночастотными грамзаписями — «впервые любой сможет

услышать все частоты, какие способно воспринимать человеческое ухо»[54]. Навигационный отдел «Decca» так и продолжал разрабатывать системы для военного флота НАТО, став на многие годы самым прибыльным ее отделом, надежной защитой от потерь, которыми неизменно чревата запись классической музыки.

Бесконечно изобретательные инженеры стали движущей силой «Decca» и легендой индустрии грамзаписи. «В других компаниях режиссеры диктуют инженерам, что они должны сделать и какое оборудование использовать, причем вдаваться в подробности относительно контекста режиссеры не удосуживаются. В „Decca“ инженеры и режиссеры чуть ли не по сто лет слушают оперы и грамзаписи еще до первого совещания, посвященного тому или иному проекту. Это настоящая сплоченная команда и платят там всем поровну»[55]. Если Легг всегда ожидал, что оборудование будут перетаскивать с места на место его инженеры, в «Decca» за эту работу брались все сразу.

В «Decca» отсутствовали, что было совершенно нехарактерным для Британии с ее ригидным классовым разделением, какие бы то ни было социальные барьеры. Главный инженер звукозаписи Артур Хадди говорил с сильным эссекским акцентом и называл всех и каждого «мальчиком». Его заместитель Кеннет Уилкинсон мог сидеть за пультом, закрыв глаза, со свисающей с губы сигаретой «Плеер», и касаться пальцами кнопок микшера так, как диагност-клиницист касается тела больного. Если его не устраивал темп, он бормотал: «моя дочка под это танцевать не станет»[56], и благоразумный режиссер звукозаписи принимал необходимые меры. Одевались в «Decca» кто во что горазд. Только обувь в студии все носили одинаковую — гарантирующие отсутствие скрипа теннисные туфли.

Председательствовал в правлении «Decca» Эдвард Льюис, суровый и резкий валлиец. Главной его страстью был крикет, — при наступлении зимы он давал игрокам своего графства работу в компании, придумывая для них должности самые несусветные, — однако Великая Депрессия наделила его остротой реакции и умением быстро принимать бросаемый ему вызов. Когда Легг создал свою «Philharmonia», Льюис понял: ей необходимо что-то противопоставить. Не располагая иностранной валютой, он подрядил швейцарского оптового торговца, чтобы тот подыскал для компании лучший европейский оркестр, предложив ему за это должность художественного директора и место в правлении компании. Дважды просить Мориса Розенгартена не пришлось.

Моше-Арон Розенгартен был ортодоксальным евреем, прекращавшим в пятницу вечером заниматься любыми делами и

до наступления субботней ночи не отвечавшим ни на телефонные, ни на дверные звонки. Родившийся в польской деревне и самостоятельно поднявшийся до уровня коммерческого воротилы, он владел в Швейцарии концессией, занимавшейся продажей самого разноообразного домашнего оборудования, включая граммофоны, радио- и телеприемники, и создал несколько компаний грамзаписи, которые обслуживали местный рынок поклонников йодля. «О музыке он не знал ничего, однако обладал потрясающим чутьем на то, что будет хорошо продаваться» — говорили продюсеры «Decca». Тут он был, по их общему мнению, «чем-то вроде гения»[57]. Розенгартен подписал для «Decca» контракты с двумя оркестрами — несравненным Венским филармоническим и «Сюисс Романде». Кое-кому представлялось странным, что правоверный еврей работает с нераскаянными венскими нацистами и швейцарским дирижером Эрнестом Ансенне, открыто исповедовавшим антисемитизм. Но для Розенгартена это был просто бизнес и ничего больше. Венцы были лучшими, «Сюисс Романде» обошелся ему дешевле грязи. А какие там у них политические взгляды — это его не интересовало.

Сидя в своем скромном офисе на цюрихской Баденерштрассе, Розенгартен командовал послевоенной продукцией «Decca». Все планируемые записи должны были получать его одобрение. «С энтузиазмом расписывать ему какой-либо проект было делом неразумным, — говорит один продюсер, — в этих случаях он всегда отвечал отказом. Самым лучшим было сделать вид, что возиться с этим проектом тебе неохота, — вот тогда Розенгартен уговаривал тебя взяться за него.»[58] Его зять Леон Фелдер играл на репертуарных совещаниях роль подпевалы, внимательно наблюдая за боссом, дабы уразуметь, за что самому ему надлежит голосовать. Розенгартен следовал некоему неосязаемому инстинкту. «Иметь с ним дело было трудно, — рассказывает администратор „Decca“ Нелла Маркус. — Вы приезжали в Цюрих, и он заставлял вас часами ждать в приемной, иногда это ожидание затягивалось и до следующего дня. К вам выходил мистер Фелдер, сообщавший: „Он так занят“. Наверное, я приняла недовольеы вид, потому что, когда мистер Розенгартен наконец-то появился, он сказал: „Мистер Фелдер, мисс Маркус сейчас поедет по магазинам. Когда она вернется, мы поговорим о делах“.

После этого меня отправили на машине с шофером в модный магазин. Оттуда я вернулась с совершенно потрясающим пальто. Мистера Розенгартена оно страшно разволновало: „Что вы купили? Это кожа? Как по-вашему, мистер Фелдер, это кожа?“ И мистер Фелдер завертелся вокруг меня, обнюхивая пальто…

Очень интересный метод руководства бизнесом грамзаписи».[59]

Отношения прозванного «дядюшкой Мо» Розенгартена с Льюисом были без малого симбиотическими. «В те годы не проходило и дня, чтобы они не перезванивались друг с другом» — говорит дочь Розенгартена Сара[60]. Когда спрос на грамзаписи стал возрастать, Розенгартен подписал контракт с третьим оркестром, с амстердамским «Консертгебау». В качестве дополнительного дирижера «Decca» наняла шведского скрипача, который взял на себя работу с Королевским филармоническим оркестром Бичема, ставшим конкурентом «Philharmonia» Легга. Виктор Олоф Арлквист (фамилию он в дальнейшем отбросил) был музыкантом чрезвычайно компетентным — настолько компетентным, что однажды, когда Бичему пришлось срочно отправиться к больной жене, он, даже не сняв будничного костюма, занял его место на подиуме[61]. Прозванный «Бароном», Олоф покрикивал на кротких дирижеров вроде голландца Эдуарда ван Бейнума и бежавшего из Чехословакии Рафаэля Кубелика. Его очень любил Джордж Сэлл, еще один дирижер «Decca», которому вскоре предстояло обратиться в грозного руководителя Кливлендского оркестра.

Другие маэстро относились к всезнайкам из «Decca» с меньшей терпимостью. Фуртвенглер отказался принять предложенную ими расстановку микрофонов, делавшую вторую симфонию Брамса расплывчатой и темной. Сержу Челибидаке, который заменял в Берлине проходившего денацификацию Фуртвенглера, нашел «Decca» столь чуждой ему по духу, что, записав с Лондонским филармоническим Пятую Чайковского, зарекся до конца своих дней вообще делать какие-либо записи. Главным «домашним» приобретением «Decca» стала телефонистка из Блакберна Кэтлин Ферриер, чье органичное контральто так поразило Бруно Вальтера на Эдинбургском фестивале 1947 года. Их совместная запись малеровской «Песни о земле» с Венским филармоническим была одним из чудес века; умершую от рака груди — в 1953-м, в возрасте сорока двух лет, — Ферриер оплакивал весь музыкальный мир. «Золотым мальчиком» «Decca» стал Бенджамин Бриттен, чей шедевр, опера «Питер Граймс», увидел свет рампы всего через семь недель после окончания войны. Ни в каких других компаниях Бриттен не записывался, отсвет его гения лежал на «Decca» так же, как отсвет гения Стравинского на «Columbia». Уверенность «Decca» в собственных силах росла и казалось, что, стремясь к осуществлению своих честолюбивых замыслов, она способна преодолеть любые препятствия.

В 1951-м команда «Decca» направилась в Байройт, чтобы

записать «Кольцо», однако, прибыв на место, обнаружила, что записывать ей нечего. Предполагаемого рподюсера этой записи Джона Калшоу услышанное там попросту ошеломило, и он пришел к убеждению, что сможет добиться в студии лучшего, не столь пестрящего ошибками и шумами исполнения «Кольца». Калшоу, бывший в пору войны радарным оператором, получил свое первое место в «Decca» благодаря глубокому, чарующему голосу, утонченной интеллигентности и замечательно невозмутимой повадке. «Он был человеком великодушным и никогда никому не завидовал» — говорит его звукоинженер Гордон Парри. «Если тебе случалось перебить его, он умолкал и вежливо ждал, когда ты закончишь» — вспоминает продюсер Эрик Смит[62]. Когда Калшоу заговорил о студийной постановке «Кольца», коллеги сказали ему, что он спятил: Розенгартен ни за что не даст на нее денег, а ни один стоящий вагнеровский дирижер не согласится выполнять указания технических сотрудников «Decca». В ответ Калшоу только улыбался. Он представлял собой редкостное сочетание терпеливого мечтателя с человеком неутомимо деятельным. Калшоу дважды уходил из «Decca», написал два романа и биографию Рахманинова, но никогда не терял из виду своей цели: принести «Кольцо» в дома рядовых людей. Даже в те времена, когда он оставлял работу в «Decca», Калшоу часто летал в Цюрих, чтобы встретиться с Розенгартеном в тамошнем кошерном ресторане. И швейцарец познакомил его с молодым дирижером, человеком не менее увлеченным, чем он сам. Георг Шолти пережил войну в Швейцарии, не имея визы и получив бесплатное пристанище у тенора, которого он в обмен на это готовил к исполнению партии Тристана. Розенгартен сказал: «Мы должны что-то сделать для мальчика» — и предложил ему работу аккомпаниатора при немецком скрипаче Георге Куленкампфе. Шолти заявил: «Я не хочу играть на фортепиано. Я хочу быть дирижером». Розенгартен ответил: «Там видно будет».

Доживший ко времени окончания войны до тридцати двух лет, Шолти добрался до Мюнхена, и один венгерский знакомый добыл для него в этом плавильном тигле национал-социализма место музыкального директора оперного театра. «Понадобился не один год, чтобы в Мюнхене сообразили: чем бы я ни дирижировал, я делал это в первый раз» — смеялся впоследствии Шолти[63]. В конце концов, Розенгартен подписал с ним дирижерский контракт, датированный 21 ноября 1950 года: четырнадцать записей за два года, 50 фунтов за запись (при роялти в 4 процента) и 50 фунтов на путевые расходы «при осуществлении каких-либо записей за пределами Мюнхена»[64].

Благодарный Шолти вставил этот контракт в рамку и повесил ее над своим письменным столом — там она и провисела до последнего дня его жизни.

В мае 1950-го Калшоу услышал, как Шолти дирижирует «Валькирией», и решил что дирижер для «Кольца» найден. Шолти был свеж, энергичен и открыт для любых предложений. Он видел в Калшоу лишенного самовлюбленности партнера, который не желает ему никакого вреда. Калшоу видел в Шолти яростно и усердно работающий талант. Их договор был противоположен фаустовскому: обоих интересовала цель, а не средства, и оба хорошо понимали, на что идут. Да и никакого чисто мужского соперничества между ними быть не могло, поскольку Калшоу был геем, а Шолти агрессивным гетеросексуалом. Они пообедали вместе, после чего застенчиво признались друг другу во взаимной симпатии.

Олоф счел Шолти «неуправляемым нахалом», однако Розенгартен выбор Калшоу одобрил. В 1954-м Калшоу уехал в Америку, чтобы поработать в компании «Capitol». Он отсутствовал несколько месяцев и за это время Олоф, поругавшись с Фрэнком Ли, главой Административного отдела, переметнулся в EMI, прихватив с собой все секреты «Decca» и австралийского флейтиста Питера Андри в качестве личного помощника. «Я с большим удовольствием работал в Вене, — говорит Андри, — и вдруг услышал от Виктора: „С меня довольно, я ухожу“. Я получал около пятисот фунтов в год. Он предложил мне пятнадцать сотен. И мы ушли. У него были неприятности с Розенгартеном, который вечно экономил на исполнителях, а кроме того, в „Decca“ работали люди совершенно некомпетентные — тот же Фрэнк Ли, человек в зеленом костюме. Все это переполнило чашу терпения Виктора.»[65]

Последовала паника. Льюис позвонил Калшоу в Нью-Йорк и настоял на его возвращении, предупредив, что «Capitol» того и гляди станет собственностью EMI. Следующим позвонил Розенгартен, приказавший Калшоу отправиться в Вену и взять на себя записи, которыми руководил Олоф. «Произошла дикая свара, — вспоминает Гордон Парри, записывавший тогда в Вене вагнеровские „Песни Везендонк“, — Виктора вызвали в Цюрих и приказали ему сдать все венские дела, поскольку он заключил контракт с EMI. Появился Калшоу, и мой непосредственный начальник мистер Хадди угрожающим тоном приказал мне работать с ним — и чтоб никаких возражений»[66].

Калшоу никогда в Вене не был и опыта работы с двуличными управляющими оркестров не имел. То, что ему предстояло сделать, было своего рода шагом с обрыва, однако и шагом,

который приближал его к Граалю. Лучшего оркестра для «Кольца», чем Венский филармонический, не существовало, как не существовало и лучшего места для работы, чем заброшенная со времен империи баня «Софиенсаал». Калшоу был у Розенгартена на хорошем счету, а с Шолти дружил едва ли не семьями, — когда Шолти уезжал отдыхать, за его собакой присматривала мать Калшоу. Содержавшее угрозу уйти из компании письмо Шолти к Калшоу завершалось словами: «люблю тебя и мальчиков»[67].

«Мальчиками» музыканты называли тех, кто работал в «Decca», — то ли за их практичную мастеровитость, то ли за ребяческий идеализм, то ли за преобладание среди них гомосексуалистов в те времена, когда однополая любовь не решалась объявлять о себе в открытую. Осмотрительность составляла норму для подвизавшихся в искусстве геев, однако «Decca» была местом безопасным, дававшим такую свободу, какая только была возможной в ту пору. Гордон Парри, розоволицый блондин, вечно пребывавший в поисках партнера, был вопиюще бисексуален. В расположенном на верхнем этаже «Софиенсаал» общежитии «Decca» он переходил ночами от одной двери к другой, стучался в них и кричал: «Выходи, красавчик! Короткая обоюдная мастурбация, ничего больше!». «Гордон все доводил до крайности» — говорит Андри. «Он был человеком очень не простым, общительным и умевшим находить подход к людям» — говорит другой его коллега. «Если ему перечили, он порой становился опасным». «Среди работавших в „Decca“ людей имелось несколько очень агрессивных геев, — говорит человек, бывший в ту пору беззащитным молодым звукорежиссером. — В наши дни их обвинили бы в сексуальных домогательствах.»[68]

Самого Калшоу секс особо не волновал. «Что касается сексуальной жизни Джо, — говорит один из его сотрудников, — ее либо не было вообще, либо она представляла собой тайну за семью печатями. Я никогда не ощущал, что с ним происходит что-либо по этой части»[69]. Хотя среди «мальчиков» «Decca» имелись и гетеросексуалы, сам этос ее был отчетливо геевским. «В „Decca“ было весело, а в EMI уныло и серо, — говорит один из режиссеров звукозаписи „Decca“, также гей. — Поэтому с нами и хотели работать интересные люди.»[70] Любимыми композиторами «Decca» были Бенджамин Бриттен, Майкл Типпетт и Питер Максуэлл Дэвис, носители сексуальной эстетики, совершенно отличной от той, которая отличала EMI с ее гетеросексуалами Элгаром, Дилиусом, Воан-Уильямсом и Уолтоном. И тем не менее, когда Фрэнка Ли, «человека в зеленом костюме», поймали во время деловой поездки в Цюрих с мальчиком, он был

немедленно уволен. Бренд «Decca» представлял собой изящный баланс между геевской культурой Калшоу и библейскими ценностями Льюиса и Розенгартена — и то, и другое сплавлялось, порождая прозелитское ощущение своей миссии. «„Decca“ была не просто местом работы, она была семьей, — говорит Андри. — Такого чувства товарищества вы не нашли бы больше нигде. А в EMI все заканчивали в шесть и расходились по домам.»[71]

Посреди руин поражения немцы нащупывали путь возвращения в цивилизованный мир. Изгнанная бомбардировками из Берлина компания «Deutsche Grammophon» снова перебралась в Ганновер Эмиля Берлинера. О войне старались не упоминать. «Эта глава истории плохо отразилась на состоянии „Deutsche Grammophon“, — говорится в официальной истории компании. — Деловая политика компании испытывала на себе сильное давление со стороны Третьего Рейха, как это видно из грамзаписей, выпуска которых требовал от нее правящий режим, и которые не отвечали обычным высоким стандартам „Deutsche Grammophon“.»[72] Хранилища компании были завалены лентами с записями речей Геббельса и гитлеровских гимнов. Еще хуже обстояли дела в ее правлении.

Компания получила нового хозяина. Произошедший в 1941 году обмен акциями между электрическим гигантом AEG[73] и «Сименс и Гальске» привел к тому, что AEG получила «Телефункен», а «Сименс» — DGG[74]. Этот лейбл был отдан в распоряжение электро-акустического подразделения корпорации, которое возглавлял Эрнст фон Сименс. Колченогий от рождения внук основателя корпорации, Эрнст вел привилегированное существование на приозерной вилле, в которой его окружали произведения искусства. Будучи регулярным посетителем концертов, он познакомился с Гербертом фон Караяном и снабдил его средствами, которые были необходимы Караяну для записи Первой симфонии Брамса в оккупированном Амстердаме. Караян поинтересовался у Сименса, нет ли у него в библиотеке Мендельсона. «Разумеется, есть» — ответил Сименс, и Караян попросил ссудить ему некую партитуру[75]. В нацистской Германии такого рода просьбы и их выполнение требовали полного доверия друг к другу — достаточно было одному из этих двоих произнести, где следует, хотя бы слово и другой тут же оказался бы в подвалах Гестапо. Для Сименса музыка была приятной возможностью отвлечься от мрачной реальности — от ведения дел в ориентированном на геноцид государстве, которое помогла создать его семья, оказывая еще не оперившемуся нацизму финансовую поддержку[76].

В том же году, в котором корпорация «Сименс и Гальске»

обратилась во владелицу «Deutsche Grammophon», она стала покупать у СС рабочих-рабов. Все началось с 2000 евреек из концентрационного лагеря Равенсбрюк, а по мере продолжения войны и усиления общих зверств режима, компания начала приобретать и заключенных из оккупированных стран, сидевших в самых страшных лагерях смерти, в том числе в Аушвиц-Биркенау (Освенцим), лагере, который она же и помогла построить. В меморандуме правления «Сименс» от 24 февраля 1943 года отмечается, что принудительно работающие в компании люди используют 60 000 многоярусных коек и что неотлагательно требуется еще большее их число[77]. Эрнст фон Сименс присутствовал на заседаниях правления компании и был, тем самым, соучастником преступления. После поражения Гитлера председателя правления (и двоюродного брата Эрнста) Германа фон Сименса арестовали и ненадолго интернировали американцы, однако обвинения ему предъявлены не были, а после освобождения он получил возможность вновь занять место главы западно-германской индустрии. Компания так и не выразила сожалений по поводу совершенных ею преступлений против человечности и никаких возмещений не предложила — лишь в 1998 году несколько запоздавшая угроза бойкота со стороны США вынудила «Сименс» создать фонд для выплаты компенсаций жертвам Холокоста. Всего из жилищ, разбросанных по европейскому континенту, было угнано и принуждено к рабскому труду на заводах и в лабораториях «Сименс», где они изготавливали все что угодно, от ракет «Фау-2» до грампластинок с записями классической музыки, 100 000 мужчин, женщин и детей, постоянно находившихся под угрозой смерти, жестокого обращения и бомбардировок.

Вот эта организация с ее запятнанной совестью и возглавила процесс восстановления прежней славы немецкой музыки. Эрнст фон Сименс учредил в 1945 году лейбл «Archiv», которому предстояло выпускать грамзаписи барочной органной музыки, сделанные в уцелевших при бомбардировках соборах. Слепой органист из Лейпцига Гельмут Вальша сыграл в любекской «Якобкирхе» Баха. Экземпляров этой грампластинки было отпечатано совсем не много, но само действо имело характер символический. Германия вновь вступала во владение своим законным наследием, а записывалось все на изобретенной в Германии же магнитной ленте. Работавшему с Вальша звукооператору Эрику Тинхаузу предстояло в дальнейшем создать в Детмолде курсы тонмейстеров, на которых учились будущие режиссеры и инженеры немецкой звукозаписи.

Задача культурной реконструкции выглядела устрашающе.

Поскольку ни один зарубежный исполнитель не желал записываться для лейбла, в названии которого стояло слово «Deutsche», Сименсу требовался посредник с безупречной репутацией. Долго ему такого искать не пришлось — вскоре посредник, вернее, посредница, сама появилась в его салоне. Эльза Шиллер провела два года в Терезинштадте, «образцовом», находившемся в Чехословакии концентрационном лагере, в котором проводились культурные мероприятия, имевшие целью одурачить «Красный крест». Шиллер старалась при этом на глаза никому не лезть, что и позволило ей избежать массовой транспортации в Освенцим, произошедшей в октябре 1944 года. Родившаяся в Вене и выросшая в Будапеште, Шиллер профессорствовала там в «Академии Листа», пока жажда яркой жизни не привела ее в Берлин 1920-х, где она дирижировала камерным оркестром. Преследуемая нацистами, Шиллер перееезжала из квартиры одной своей любовницы в квартиру другой, пока кто-то не выдал ее гестапо.

После освобождения она, походившая к тому времени на живой труп, кое-как добралась до Берлина. Там ее заметил на улице биограф Шёнберга музыкальный критик Ганс Гейнц Штукеншмидт, который добыл для нее место пианистки на американской радиостанции RIAS. Подобно многим из тех, чья карьера была прервана Гитлером, она возобновила работу с накопившейся за годы бездействия страстностью. Шиллер сказала американцам, что им необходим оркестр, и нашла для него дирижера-венгра. Тридцатитрехлетний Ференц Фричай дирижировал в 1947 году зальцбургской премьерой «Смерти Дантона» Готфрида фон Айнема и должен был вот-вот занять пост главного дирижера берлинской Городской оперы. Его радио-оркестр, пообещал он, затмит оркестр Тосканини.

Берлину не хватало концертов высокого уровня. Зал Филармонического требовал ремонта, а в русском секторе оркестров не было и вовсе. Большинство других залов лежало в руинах. Шиллер сняла заброшенный кинотеатр «Титания Паласт». Выступления солистов записывались на «Вилле Сименса», стоявшей на Гартнерштрассе, — Союзники реквизировали ее, однако Эрнст фон Сименс жил в ней по-прежнему и принимал музыкантов RIAS как гостей, а появлению Шиллер обрадовался в особенности.

В феврале 1948-го Сталин установил блокаду Берлина. Немецкие дирижеры стали его избегать, а Фричаю пришлось поддерживать боевой дух своих оркестрантов, которых Союзники доставляли в город по воздуху. «Женщинам и мужчинам приходилось по полночи дожидаться, когда дадут электричество.

А на следующее утро, в десять, они, не выспавшиеся, приходили на репетицию. Но несмотря ни на что, это было славное время». [78]

Критики дивились тосканиниевской чистоте звучания. Фричай, ученик Бартока («Синей Бородой» которого он дирижировал в Городской опере), был негромогласен, тщателен и производил впечатление человека не от мира сего. «Я был слишком молод для двух столь ответственных постов, — вспоминает он. — Я совершал ошибки… однако, думаю, мне удалось многое сделать для восстановления музыкальной жизни Берлина. А в оркестре RIAS у меня имелись партнеры, с которыми я был счастлив работать и которые стали моими друзьями»[79].

Шиллер, уже возглавившая к тому времени музыкальную редакцию RIAS, вела дела и с «Deutsche Grammophon». Когда эта компания попросила у Шиллер разрешения записать ее танцевальный оркестр, она потребовала новых костюмов для износившихся до нитки оркестрантов. Сименс частным порядком консультировался с ней по вопросам художественной политики. Она предложила ему Фричая в качестве строителя репертуара. 12 сентября 1949 года Фричай записал в пригородной церкви Далема «Езус-Христус-Кирх» свою дебютную грампластинку, новаторское исполнение Пятой симфонии Чайковского. Это и стало началом новой DGG. Фричай взялся за исполнение французской музыки, которой в Берлине не слышали уже пятнадцать лет. Элегантная пианистка Моника Хас и последний протеже Дягилева Игорь Маркевич покидали город с контрактами DGG в кармане. В RIAS пришел на прослушивание двадцатидвухлетний репатриированный военнопленный. «„Зимний путь“ спеть можете?» — поинтересовалась Шиллер. После чего она просидела с ним до часу ночи, записывая его пение для передачи по радио. Шиллер, вспоминает Дитрих Фишер-Дискау, была олицетворением… художественного директора, который единолично правит своей компанией. Она всегда говорила по существу дела. В сущности, ее прямота могла быть и обидной. Она не желала и не могла мириться с лицемерием и раболепством. Как-то она одернула молодого дирижера, слишком часто извинявшегося за то, что он заслоняет собой оркестр: «К чему такая скромность? Вы недостаточно хороши для нее».[80]

В 1950-м на баллу прессы Сименс сделал Шиллер официальное предложение занять в «Deutsche Grammophon» пост директора программ. Лейбл компании претерпевал радикальные изменения[81], теперь музыкальные жанры разделялись по цветам: издававшая популярную музыку «Polydor» стала красной, «Archiv»

серебряной, а DGG желтой — не самый приятный для Шиллер цвет, когда-то отделивший ее от немецкого общества. Сименс намеревался приступить к выпуску долгоиграющих грампластинок. Шиллер сказала ему, что для этого потребуется промышленная революция. «Желтый лейбл» занимал позиции патриархальные, производство грампластинок было по преимуществу ручным, а конверты для них сшивались женщинами, работавшими на швейных машинках. Новые долгоиграющие грампластинки должны были производиться на заказ и стоить 32 дойчмарки, а это составляло двухнедельную зарплату банковского клерка. Впрочем, для рабочего класса они и не предназначались. Сименсу требовалось завоевать престиж и порадовать людей, подобных ему самому. Эльза Шиллер запротестовала и заставила Сименса дожидаться ее согласия несколько месяцев.

К окончательному согласию ее, в конце концов, склонила возможность записать цикл моцартовских опер — она считала, что, если при наступавшем в 1956-м двухсотлетии Моцарта он будет звучать лишь на английских грампластинках, это станет для Германии национальным позором. Первая увидевшая свет грамзапись, «Похищение из сераля», прогневала Штукеншмидта неуместной фривольностью. Фричай ответил ему: «Благодаря Моцарту мы, как народ, становимся лучше». Шиллер взяла выплату компенсаций жертвам войны в свои руки, приглашая певцов-евреев записываться для «Желтого лейбла». Когда Фричай покинул Берлин — после того, как американский Сенат обнаружил, что деньги налогоплательщиков расходуются на содержание зарубежного оркестра (чего у себя дома Сенат никогда не допустил бы), — Шиллер подрядила для RIAS и DGG Лорина Маазеля. Услышав отзывы о квартете, состоявшем из трех австро-немецких беженцев и английского еврея, она пригласила «Амадеус» в Берлин. «Она была очень живым и сообразительным человеком, — говорит вторая скрипка квартета Зигмунд Ниссель. — Нам предложили контракт в EMI. А вскоре после этого мы получили предложение от фрау Шиллер. Я сказал: „Мне ужасно жаль, но мы уже договорились с EMI…“ А она ответила: „Вы позволите мне приехать в Лондон и поговорить с ними?“.

Спустя какое-то время она позвонила мне: „Вас я не получила, но, по крайней мере, добилась для вас в EMI тех же условий, какие предложили бы вам мы.“»[82] Засмущавшийся Ниссель попросил EMI разделить их контракт с DGG. Через шесть лет эксклюзивные права на записи квартета перешли в распоряжение Шиллер. «Она была проницательной еврейкой, — говорит виолончелист квартета Мартин Ловетт. — Ей довольно

было взглянуть на человека, чтобы увидеть его насквозь и понять, чего он стоит, — подобное ощущение вызвала у меня только Маргаретт Тетчер. Я чувствовал себя не очень уютно, записываясь у немцев, однако отец Зиги побывал в Дахау. Кем я был, чтобы возражать ему?».[83]

«В Германии я всегда гадал, с кем именно обмениваюсь рукопожатиями, — говорил Зигмунд Ниссель. — А нужно было просто выбросить это из головы. „Deutsche Grammophon“ была для нас самой лучшей фирмой. Она делала грамзаписи изумительного качества и предоставляла нам кучу времени для работы над ними». Шиллер потребовалось меньше десяти лет, чтобы реабилитировать немецкий «Желтый лейбл».

Между тем, несколько западнее Германии зашевелился, словно просыпаясь, еще один великан. Голландская фирма «Philips» славилась своими бритвами и женскими депиляторами, помимо них она производила электрические лампочки, радиоприемники и проигрыватели. Однако восходящей звезде семейства, Фритсу Филипсу, требовался устойчивый приток долгоиграющих грампластинок, которые он мог бы слушать на своем проигрывателе. Он купил HDD — местное представительство компании «Decca» — и предложил Эдварду Льюису глобальное слияние. А получив отказ, отнял у EMI местные продажи продукции CBS и учредил собственную торговую марку.

Поначалу ее продукция расходилась ни шатко, ни валко. «Philips» выпускал легкую, отличавшуюся несусветной тривиальностью музыку, олицетворением которой был руководитель джазового оркестра Джеральдо. Записывавшаяся в сонном Барне классическая музыка выпускалась в грязновато-коричевых — цвета молочного шоколада, если выражаться вежливо, — конвертах, с которых смотрели лица, никому не известные, однако создаваемое этими конвертами впечатление дремотности было обманчивым. Не обладавший собственным оперным театром Амстердам жил напряженной концертной жизнью. Музыкальный директор «Консертгебау» Эдуард ван Бейнум с его неизящной жестикуляцией и нездоровой полнотой был утонченным франкофилом, умевшим привлекать к себе исполнителей редкостных и необычных. Клара Хаскил, бежавшая некогда из Румынии в Швейцарию, заставляла сердца голландцев таять от музыки Моцарта, — она записалась у «Philips» и заработала на этом, в возрасте 57 лет, столько денег, что смогла, наконец, купить первый в ее жизни собственный рояль. Блестящий чилиец Клаудио Аррау записывал в этой компании сонаты Бетховена. Ключевыми скрипачами ее были Артюр Грюмьо

и Генрик Шеринг. Основным виолончелистом — Морис Жандрон. Тихие музыканты эти, разумеется, не шли в сравнение с записывавшимся в RCA «трио на миллион долларов» — Рубинштейном, Хейфецом и Грегором Пятигорским, однако голландцы, с сожалением, но расставшиеся с высокими тюльпанами, создавали лейбл без звезд, лейбл, у которого на первом месте стояла музыка. «Philips» стала шестым и последним из великих классических лейблов, завершив собою состав так называемых «игроков высшей лиги», которые правили балом — торговыми сетями, скидками, сделками — и сговаривались о ценах (за что их, бывало, и штрафовали) и о программах. Никакому начинающему выскочке так больше и не удалось пробиться в эту уютную компанию.

Это не значит, что никто даже и не пробовал. Джордж Мендельсон, венгр из Лос-Анджелеса, опирался на целую диаспору талантов — пианиста Шуру Черкасского, скрипача Руджеро Риччи, братьев Якоба и Бронислава Гимпел. Не имея никакого отношения к великому Феликсу, он переименовал себя в Джорджа де Мендельсон-Бартольди и назвал свой лейбл «Vox». Мендельсон заручился услугами Отто Клемперера, загубившего свою американскую карьеру маникально-депрессивными выходками и затем возглавившего государственный оперный театр в Венгрии, — шаг в разгар холодной войны довольно опрометчивый. Мендельсон попросил Клемперера записать в Париже несколько симфоний. Оказавшись в Лос-Анджелесе, эта парочка зашла в музыкальный магазин и попросила показать ей бетховенскую Пятую под управлением Клемперера.

— Простите, — сказал продавец, — у нас есть только Тосканини и Вальтер…

— А нам нужен Клемперер.

— Это же самые лучшие записи, — сказал продавец. — Зачем вам кто-то еще?

— Затем, что я и есть Клемперер, — прорычал Клемперер.

— А ваш приятель, я полагаю, Бетховен, — ухмыльнулся продавец.

— Нет, он Мендельсон, — рявкнул Клемперер.

— Ух ты! — воскликнул продавец. — Знаете, мне всегда так нравился ваш «Свадебный марш».

Еще один бывший венгр учредил в Нью-Йорке лейбл «Remington», названный так в честь производившей фонографы и обанкротившейся в 1921 году компании. Дон Габор, двоюродный брат гламурной кошечки За За, записывал игравшего на фортепиано Бартока, а работая упаковщиком в RCA, усвоил несколько коммерческих трюков. Красный лейбл основанной им в

1946-м компании «Remington» очень легко было принять за «Красную печать» компании «Victor». Его музыкальным советником стал главный дирижер Нью-Йоркской городской оперы Ласло Халас, а посредником в Вене — Марсель Прави, адвокат киноактеров Яна Кепуры и Марты Эггерт. Прави сумел уговорить музыкантов Венского филармонического (связанных эксклюзивным контрактом с «Decca») записываться для «Remington» под такими псевдонимами как «Pro Musica» и «Оркестр Венской государственной оперы».

Источником жизненной силы маленьких лейблов была изворотливость. «Vox» выпустила грамзапись Первой симфонии Бетховена, указав на конверте: «дирижер X» — поскольку Артур Родзинский ставить на нем его имя запретил. Эта компания записывала дирижера Георга Людвига Йохума, брата работавшего с DGG Ойгена, и скрипача Вальтера Шнейдерхана — не путать с концертмейстером Венского филармонического Вольфгангом. Габора вывели из игры сокрушительные рецензии, — однако до этого он успел записать таких обещавших многое талантливых исполнителей, как пианисты Хорхе Болет и Йорг Демус. Именно «Vox» открыла Ингрид Хеблер и Альфреда Бренделя, который после плодотворной работы в Вене перешел в распоряжение «Philips».

У одних новичков имелся вкус, у других хороший слух. Лейблом «Mercury», основанным в 1945-м в Нью-Йорке, руководили звукоинженер Ч. Роберт Файн и его невеста Вильма Козарт, бывшая одно время секретаршей Антала Дорати, главного дирижера Далласского и Миннеаполисского симфонических оркестров. Они записали равелевское переложение «Картинок с выставки» Мусоргского, исполнением которого дирижировал на Чикагской выставке Рафаэль Кубелик, и звук у них получился настолько чистым, что, по словам рецензента «Нью-Йорк Таймс», он производил впечатление «живого присутствия» оркестра — слова, которые Файнс тут же обратил в свою торговую марку. «Мы стремимся сделать музыку настолько близкой к настоящему исполнению, чтобы слушатель словно бы „видел“ перед собой оркестр» — писала в пресс-релизе Козарт.

Козарт, знавшей изнутри, как работают оркестры США, обычно удавалось обходить профсоюзные барьеры и необходимость оплаты сверхурочной работы. Когда же выяснилось, что препятствия эти все-таки непреодолимы, «Mercury» перебралась в Англию. «Был один август, — рассказывает Невилл Мэрринер, возглавлявший в ту пору группу вторых скрипок Лондонского симфонического оркестра, — когда мы проработали без передышки тридцать дней, по три сеанса

записи в день под попеременным управлением Дорати и Пьера Монтё. Лучшую школу и представить себе невозможно».[84] Одно время авторитет «Mercury» был столь велик, что ее музыкальный директор Гарольд Лоуренс стал затем генеральным менеджером ЛСО.

Еще один нью-йоркский филиальчик, компания «Westminster»[85], объединила усилия с «Pye-Nixa», независимым лейблом Соединенного Королевства, одним из тех, которые создал когда-то отец чудо-ребенка Петулы Кларк, и которые выпускали ее грамзаписи и полстолетия спустя[86]. «Westminster» выпустила запись премьерного исполнения седьмой симфонии Малера — в 1953-м, всего за несколько недель до того, как «Urania», неприметная компания, занимавшаяся утилизацией немецких магнитофонных пленок с записями дирижеров, многие из которых состояли когда-то в нацистах, выпустила ее же в исполнении Ганса Росбауда.

Во Франции Бернар Кута усадил в свой «Ситроен 2CV» звукоинженера и органиста и принялся объезжать с ними один кафедральный собор за другим, записывая барочные сонаты. Кута и его «Harmonia Mundi», обосновавшись в том самом Арле, в котором лишился уха Винсент Ван Гог, открыли слушателям неизвестный им мир ранней музыки. В Лондоне наследница австралийского миллионера Луиза Хэнсон-Дайер основала компанию «L'Oiseau Lyre» («Лирохвост»), которая была поначалу нишей барочной музыки, но не устояла затем перед искушением прийти на помощь пытавшимся пробиться в люди соотечественникам Луизы. Она выпустила долгоиграющую сольную грампластинку выступавшей на сцене «Ковент-Гарден» провинциальной сопрано. Впоследствии, уже перебравшись в «Decca», Джоан Сазерленд стала самой популярной сопрано после Каллас.

Роман Клемперера с «Vox» закончился озлобленным разрывом, после того, как другой дирижер завершил в его отсутствие запись «Шотландской симфонии» Мендельсона, — «непристойный обман публики», так назвал это Клемперер[87]. Этот устрашающий гигант отдал себя в распоряжение EMI, и Легг проявил неожиданную чуткость, снося проявления его переменчивого темперамента. Клемперер громогласно высказывал презрение к грамзаписям, бывшим, как он говорил, дурным суррогатом живой музыки. «Слушать грамзаписи, — однажды заявил он, — это то же самое, что ложиться в постель с фотографией Мэрилин Монро»[88].

3. Точка поворота

Пройдя половину столетия, запись классической музыки достигла сразу нескольких поворотных точек. Балом правила EMI, купившая за 3 миллиона долларов «US Capitol». «Decca» образовала контральянс с «Philips». Старые враги обратились в оруэлловских союзников. Новый председатель правления EMI Джозеф Локвуд был сыном ноттингемского мельника, занимавшимся во время войны организацией общегосударственных поставок животных кормов. Теперь, присмотревшись к музыкальному бизнесу, он решил, что довольно уже хвосту классики размахивать собакой популярной музыки. «Это было сознательным решением — поддержать популярную музыку и несколько попридержать классическую, — объяснял он. — Не мешать ей жить, но и не позволять думать, будто она тут самая главная».[89]

В будущем, распорядился Локвуд, ни одна грамзапись не должна выпускаться без одобрения «Международного комитета по классическим грамзаписям» (ICRC), состоявшего из руководителей продаж в крупнейших регионах. И если они не придут к согласию о том, что данный проект сможет за три года принести на их территориях прибыль, грамзапись выпускаться не будет. Сектор классики воспринял этот декрет с ужасом. «Что я скажу Караяну?» — стенал Легг, однако запрет оставался в силе, пока руководящие администраторы не научились обходить его посредством закулисных сделок. На международных совещаниях Париж соглашался с явно завышенными ценами на долгоиграющие грампластинки Бичема в обмен на обоюдное повышение Лондоном цен на грамзаписи Жоржа Претра[90]. Цифры, которыми они при этом манипулировали, были чисто фиктивными.

Локувд кипятился и закручивал гайки. «Как-то он посетил наш отдел в Хейзе („EMI Records“, Отдел экспорта, подразделение поставок), — рассказывает один тогдашний мелкий служащий. — Мне в то время было двадцать два года. Он представился и задал два очень дельных и детальных вопроса. Я никогда больше не работал с председателем правления, знавшим так много.»[91] Раздражительный холостяк, Локвуд обладал нюхом на толковых молодых людей. Он поставил двадцативосьмилетнего Джорджа Мартина во главе «Parlophone» — то был самый молодой из когда-либо работавших в EMI директоров. Мартину, гобоисту по образованию, потребовалось немногим больше двух лет, чтобы совершить переворот в музыкальной индустрии.

Подобный же поворотный момент привел к тому, что в 1955 году Годдард Либерсон сменил Эдварда Валлерштейна на посту президента «CBS Records». Подписывавший свои письма тремя буквами — «God»[92] — Либерсон оказался последним выходцем из стана классической музыки, возглавившим лейбл высшей лиги. Все, что касалось музыки популярной, он отдал в руки Митча Миллера, своего бывшего однокашника по Истманской музыкальной школе, игравшего в школьном оркестре на гобое. Миллер взялся за дело всерьез. Он нанял Фрэнка Синатру (годы спустя, встретив его на улице, Миллер сказал: «Привет, Фрэнк», и услышал в ответ: «Иди, куда идешь») и за одну ночь стал самым могущественным в поп-бизнесе человеком. По-пиратски ухватливый, — он пустил в продажу сделанное Фрэнки Лэйном переложение баллады из фильма «Ровно в полдень» за три недели до выхода официального саундтрэка, — Миллер добился на телевидении CBS возможности вести собственное шоу из разряда «пойте вместе с нами» и продал 20 миллионов его грамзаписей. «У него было слишком много власти и маловато вкуса» — писал историк поп-музыки Дональд Кларк.[93] Миллеру нравился стиль Джонни Мэиса — гладкий, сепиевый звук постепенно уходившей в прошлое Америки, еще не затронутой социальными раздорами. А толокшимся на уличных углах молодым людям CBS представлялась устарелой и отставшей от времени.

Либерсону требовался новый «Юг Тихого океана». «Годдард поддержал „Мою прекрасную леди“, когда на прослушиваниях от нее все отмахивались, — говорит один режиссер звукозаписи, — а он был человеком достаточно уважаемым для того, чтобы иметь возможность вмешиваться в ход работы, предлагая одно убрать, а другое улучшить. На сеансах записи он был настоящей звездой»[94]. В студии, отмечает фотограф CBS Дон Ханстейн, «он сидел в своем костюме с Савил-Роу и пошучивал, стараясь поддерживать обстановку дружелюбия. Президент компании работал на записях этого шоу обычным звукорежиссером»[95]. Президент, работающий за пультом, и репертуарный директор, распевающий на телевидении «вместе со всеми», обратили «CBS Records» в своего рода надомное производство, штаб которого занимал пять этажей в доме № 799 по Седьмой Авеню. На юге США долгоиграющими грампластинками ее торговали — заодно с предметами личной гигиены — представители компании «Филипс» (или «Филко»), причем пятая часть продававшихся грамзаписей относилась к классическим.

А между тем, на улицах, что погрязнее, собиралась гроза. 12 апреля 1954 года южанин Билл Хейли и его группа «Кометы» встряхнули мир своим «Роком круглые сутки», открыв эпоху рок-

н-ролла. Затем эта песня вошла в саундтрек жесткого фильма «Школьные джунгли». Идея принадлежала не исполнителю главной роли Гленну Форду, а его девятилетнему сыну Питеру. Дети получили право голоса в том, что касалось музыки, и Митчу Миллеру это нисколько не нравилось. В своем ядовитом выступлении на съезде диск-жокеев радиостанций он обрушился на торговцев роком, обвинив их в потворстве вкусам несовершеннолетних. «Вы создаете ваши программы на потребу тем, для кого вся музыка это магазин грампластинок на ближайшем углу, малолеткам от восьми до четырнадцати лет, горстке еще не знакомых с бритвой ребятишек, которые составляют всего 12 процентов населения страны и обладают нулевой покупательной способностью» — бушевал он. Однако Митч ошибался. Стояла пора экономического расцвета и карманных денег у малолеток было предостаточно. Они покупали музыку громкую, ритмичную, меланхоличную и сексуально напористую. Начиная с того времени, они обратились в движущую силу ритма, который создавался на улицах, а не в больших радиостудиях.

Ритм-н-блюз ревел на грампластинках независимых лейблов Чикаго, Цинциннати и Детройта, — к тому же, эти мелкие лейблы подкупали диск-жокеев радиостанций, чтобы те в больших количествах пускали его в эфир. Лейблы высшей лиги впадали все в больший ужас, поскольку отличить хит от приступа кашля они попросту не могли. Покачивавший бедрами эстрадный певец, от которого сходили с ума девушки, оставлял Митча Миллера равнодушным. В ноябре 1955 года его соперники из RCA заплатили маленькой компании грамзаписи «Sun Records» тридцать пять тысяч за Элвиса Пресли — еще пять получил персональный менеджер Элвиса. Шесть недель спустя, черед два дня после своего двадцатиоднолетия, Элвис неторопливо вошел в нэшвиллскую студию и запел «Отель разбитого сердца». За три недели эта песня разошлась тиражом в 300000, к весне продажи перевалили за миллион. А к концу 1956-го Элвис продал в США дисков на 22 миллиона долларов — на сумму, составившую половину оборота всего рынка классических грамзаписей.

Для того, чтобы завоевать Германию, року потребовалось несколько больше времени. В Германии разгоралась холодная война, в перестройку Западного Берлина, как витрины капиталистического изобилия среди пустых магазинных окон коммунизма, вкладывались миллиарды. На месте разбомбленных домов вырастали офисные кварталы, культурную жизнь города питали субсидии Бонна и тайные платежи ЦРУ. Об Элвисе в Берлине не слышали до тех пор, пока он не вступил в армию США

и не отслужил с октября 1958 по март 1960 в танковом батальоне, который квартировался в Фридберге, где у Элвиса случился роман с внучкой небезызвестной советской шпионки Ольги Чеховой.

Музыкальная жизнь Берлина вращалась вокруг Филармонического оркестра и его нового дирижера Герберта фон Караяна. В феврале 1955 года, во время первого турне оркестра по США, ему пришлось столкнуться с антинацистской демонстрацией в «Карнеги-холле». По возвращении в Западный Берлин Караян получил из рук мэра города маленькую копию берлинского «Колокола Свободы». Символика этой акции была прозрачной. Караян представлял собой не только музыкального директора, но и нравственного лидера борцов за свободу.

Фотография, сделанная 27 апреля в ресторане, располагавшемся на крыше одного из берлинских зданий, показывает его за завтраком с влиятельным критиком Штукеншмидтом и серолицым менеджером оркестра Герартом фон Вестерманном. Подбородок загорелого Караяна подпирается ладонью его левой руки, он никому не смотрит в глаза, но притягивает к себе восторженное внимание. На губах его играет удовлетворенная улыбка. Это наевшийся сметаны кот, дирижер, который может делать все, что ему заблагорассудится, самый могущественный маэстро на свете. В добавление к Берлину он возглавляет Венскую государственную оперу и Зальцбургский фестиваль — это не считая постов в миланской «Ла Скала» и лондонской «Philharmonia». Он, правда, не обладает пока что властью в мире грамзаписи, однако и тут ветер дует в *его* паруса.

Музыканты Венского филармонического, работающие и в Государственной опере, настоятельно уговаривают «Decca» записывать Караяна. Он к этому готов, он считает, что «Decca» опережает по качеству звука всех прочих, к тому же ее новоиспеченное партнерство с RCA даст ему выход на ценный американский рынок. Манит Караяна и «Deutsche Grammophon». Эрнст фон Сименс пригласил его посетить, в виде личной услуги, демонстрацию новых достижений компании по части звука. «Они устроили для него в студии эксперимент: „Смотрите, маэстро, что мы можем делать с крещендо“.»[96] Караян, на которого все увиденное и услышанное произвело немалое впечатление, провел несколько бесед с Эльзой Шмидт. «Она разбирается в этом бизнесе лучше кого бы то ни было, не считая Легга» — обнаружил он[97].

Когда в августе 1957-го истек срок его контракта с EMI, Караян устроил торги. Наилучшие условия предложила ему «Decca», DGG была второй, EMI последней (Бикнелл решил

вложить деньги не в Караяна, а в Барбиролли). Легг впал в отчаяние, он, по сути дела, лишался всякой власти. Несколько месяцев спустя Караян вступил в «Софиенсаал», чтобы начать работу с «Decca». Он вручил свое пальто Гордону Парри, который тут же уронил пальто на пол. Лакеев в «Decca» не было. «Не вставайте» — сказал Караян. Вставать никто и не собирался, однако мальчики «Decca» смысл этих слов поняли: все они были на голову выше Караяна, который весьма чувствительно относился к своим ста шестидесяти с небольшим сантиметрам роста. Караян сделал здесь эффектные грамзаписи «Планет» Холста и вальсов Штрауса, плюс достопамятные «Мадам Баттерфляй» и «Аиду». Однако теплыми чувствами к Калшоу он так и не проникся и, когда через шесть лет срок его контракта истек, Караян, приобретший в EMI основательные технические навыки, предложил их в распоряжение «Deutsche Grammophon».

Немцы встретили его поклонами и расшаркиванием. Караян начал с «Жизни героя» Рихарда Штрауса. «Запись была сделана в три следовавших одно за другим мартовских утра 1959 года в „Езус-Христус-Кирх“, — писал звукорежиссер этой записи Ганс Риттер. — Меня предупредили, что Караян подпишет контракт только в том случае, если его удовлетворит качество этой пробной записи. Когда я привез ему ленты в Вену, он признался, что хотел произвести на нас хорошее впечатление, потому что сильно нуждался в этом контракте. К сожалению, мне удалось сделать с ним лишь на две записи больше»[98]. Технически грамзапись с ее тающими соло концертмейстера Мишеля Швальбе была превосходной, но продавалась плохо, и Караян потребовал голову звукорежиссера.

Следующей его долгоиграющей грампластинкой стала запись танцев Брамса и Дворжака, венгерских и славянских; за год разошлось 55000 экземпляров и это был далеко не конец. Караян сделал в DGG 330 записей, обратив этот лейбл в мирового лидера, а оплачиваемый налогоплательщиками Берлинский филармонический в личную записывающую машину, — его репетиции и концерты рутинно фиксировались на магнитофонной ленте, а затем монтировались и пускались в продажу. Каждое лето накануне Зальцбургского фестиваля DGG устраивала в отеле «Шлосс Фушл» прием, на котором Караян общался со своей «семьей», однако никто из счастливо улыбавшихся при виде маэстро людей большой уверенности в теплом его отношении к себе не питал. После Риттера звукорежиссером Караяна стал Оттто Гердес, сам время от времени выступавший в качестве дирижера и несколько раз записавшийся в DGG. Как-то утром после своего концерта Гердес

жизнерадостно поприветствовал Караяна, назвав его «герр коллега». И был мгновенно уволен.

Тем временем на подходе была уже следующая большая сенсация. «Генерал» Сарнофф, помнивший о поражении, которое он потерпел с долгоиграющими грампластинками, приказал своим специалистам основательно заняться стерео записями. Двухканальные грамзаписи существовали уже с 1932 года, когда Стоковский уговорил компанию «Bell Labs» записать на стерео симфонию Скрябина, а в Лондоне инженер и изобретатель Алан Блумлейн подобным же образом записал с Бичемом симфонию «Юпитер» Моцарта. В апреле 1940-го Стоковский провел в «Карнеги-холле» демонстрацию стерео, которую «Нью-Йорк Таймс» описала как отличавшуюся «самым громким из когда-либо созданных звуков», однако публика была еще не готова тратить деньги на новую систему и интерес к ней спадал, пока в 1954-м не появилось FM-радио, потребовавшее от компаний грамзаписи ответной реакции. Если в автомобиле стоят два динамика, компании звукозаписи должны либо подстроиться к ним, либо умереть.

Новый сотрудник RCA Джек Пфайффер отправился в марте 1954-го в Бостон, чтобы попробовать сделать стерео запись берлиозовского «Осуждения Фауста», которым дирижировал француз Шарль Мюнш. Пфайффер заглянул в Чикаго, где Фриц Райнер дирижировал «Смертью героя», и решил на свой страх и риск провести сеанс записи всего двумя микрофонами. «Чистота и ясность того, что мы получили — конечно, тут сыграли большую роль акустика зала, качество музыкантов, уравновешенность Райнера и так далее — были поразительными. Это полностью отличалось от всего, что мы слышали когда-либо прежде.»[99] Записывая с Артуром Рубинштейном брамсовский Концерт ре-диез (CD24, p. 187), Пфайффер добавил третий микрофон, включавшийся при исполнении сольных пассажей. Так он, используя метод проб и ошибок, создал стандартный метод стереофонической записи.

Результаты Пфайффера обратились в торговую марку «RCA Living Stereo»[100] и продавались аудиофилам по непомерной цене в 18,95 долларов за грампластинку. У RCA и CBS, стремившихся избежать еще одной «войны на опережение», ушло четыре года на то, чтобы выработать единый формат. А до той поры каждый сеанс звукозаписи дублировался в форматах моно и стерео — на всякий случай.

Параллельную революцию переживало и производство грамзаписей. Яша Хейфец, говорит Пфайффер, «любил работать руками. Ему нравилось возиться с автомобилем, ручным

оружием, с чем угодно. В его калифорнийской мастерской имелись все инструменты и орудия, какие только существуют на свете. Разумеется, ни одним из них он ни разу не воспользовался. Из-за этой любви к разного рода рукоделью он, обнаружив возможность монтажа магнитофонных записей, пришел в полный восторг. И дело было не в том, что монтаж нравился ему сам по себе, — монтаж позволял собирать исполнявшиеся им вещи из отдельных кусков — так, как это прежде ему не удавалось. Хейфец никогда не был целиком и полностью доволен своими записями.»

Монтаж создавал иллюзию совершенства, которое устраняло из грамзаписи проявлявшиеся на концертах человеческие слабости. Некоторым музыкантам это не нравилось. Олимпиец Отто Клемперер, появившись в одном из помещений на Эбби-Роуд, увидел обмотанного магнитофонной лентой монтажера, который пытался подправить ноту, неверно взятую трубой в моцартовском концерте. И гора по имени Клемперер обратилась в вулкан. «Лотти, — рявкнул он, обращаясь к своей преданной дочери, — *ein Schwindel!*» (это жульничество!)[101].

Во второй день 1955 года молодой канадский пианист давал свой дебютный концерт в США на крошечной сцене вашингтонского музея современного искусства, «Собрания Филлипса». Программа его выступления граничила с чудачеством. Вместо того, чтобы исполнять Моцарта, Шуберта или Шопена, Гленн Гульд открыл концерт паваной полузабытого елизаветинского композитора Орландо Гиббонса и фантазией его голландского современника Яна Петерзона Свелинка. За ними последовали пять сочинений И. С. Баха, бетховенская соната «Hammerklavier», а после антракта — модернистская соната Алана Берга и головоломные Вариации соч. 27 Антона фон Веберна. На бис Гульд повторил все того же устрашающего Веберна.

Поскольку время было слишком еще близким к Рождеству, публики на концерт собралось мало, однако среди слушателей присутствовал критик газеты «Вашингтон Пост» Пол Хьюм, едва усидевший от восхищения в кресле. Хьюм рассыпался в восторженных хвалах: «пианист, обладающий редкостным в этом мире даром … мы не знаем ни одного, хотя бы отдаленно похожего на него пианиста каких бы то ни было лет». Присутствовал в зале и Александр Шнайдер, вторая скрипка «Будапештского квартета», и вот он-то поспешил вернуться в Нью-Йорк, чтобы рассказать об услышанном Дэвиду Оппенгейму, главе «Columbia Masterworks». «Мы слушали грамзапись Дину Липатти, — вспоминает Оппенгейм, — и я сказал: „Почему нам

никак не удается найти кого-либо подобного?“ А Саша ответил, что один такой есть — канадец из Торонто по имени Гленн Гульд — он, увы, немного чокнутый, но, садясь за фортепиано, создает эффект поразительный, гипнотический»[102].

Нью-йоркский дебют Гульда, состоявшийся 11 января в манхэттенском «Таун Холле», собрал опять-таки не очень большое число слушателей — 250 человек по подсчетам самого Гульда, — однако среди них присутствовали начинавшие обретать известность пианисты Уильям Кэппел, Гэри Граффман и Юджин Истомин, а также и сам Оппенгейм, нервно поглядывавший на разведчиков, присланных его конкурентами. На следующее утро он подписал с Гульдом двухгодичный контракт, причем начать Гульду следовало с записи баховских «Гольдберг-вариаций» — мудреной сюиты, никогда в коммерческих целях не записывавшейся[103]. Пианисту было тогда двадцать два года.

Сеансы записи Гульда, занявшие четыре июньских дня, стали праздником для зевак из отдела связи с прессой. «В студии на 30-й стрит происходит нечто удивительное, — изливала свои чувства рекламный агент Дебора Айшлом. — У нас появился этот псих и все только об одном и говорят — какое он чудо»[104]. Сидевший точно в четырнадцати дюймах (35,5 см) над полом, Гульд по локоть опускал кисти рук в ведро с обжигающе горячей водой, «разминая их» и глотал неведомого происхождения таблетки, чтобы справляться с минутными изменениями в качестве воздуха. Он носил головную повязку и несколько пар перчаток сразу, — но обходился без обуви, дабы иметь возможность управляться с педалью инструмента кончиками пальцев. Играя, Гульд напевал, мычал и постанывал. Критики отмечали, что во время игры запястья его находятся ниже клавиатуры — положение физически почти невозможное. «Думаю, он полностью сознает, какое странное производит впечатление, однако ему именно оно и требуется, — говорил его режиссер звукозаписи Говард Г. Скотт. — Он великолепный маркетинговый администратор… и сам подает себя рынку».[105]

«Гольдберг-вариации» вышли в «Masterworks» 3 января 1956 года, грампластинка стоила 3,98 доллара, а обложка ее конверта состояла из 30 фотографий играющего Гульда — по одной на каждую вариацию. И грампластинка эта мгновенно обратилась в икону, даже стоявший на корешке ее конверта номер — ML 5060 — приобрел мистический смысл. Она стала самой востребованной классической грамзаписью 1956 года — было продано 40000 экземпляров — и подняла репутацию Гульда так высоко, а славу его распространила так широко, что Хрущев попросил о возможности услышать Гульда в Москве, а Караян

ангажировал его для Зальцбурга и Берлина.

Сам процесс записи у Гульда особого интереса не вызывал. «Записывать его, значит исполнять работу, которую тебе ни с кем больше исполнять не придется, — говорит звукорежиссер Пол Мейерс. — Мы занимались первым томом „Хорошо темперированного клавира“, и он записывал каждую прелюдию и фугу от десяти до двенадцати раз (почти всегда нота в ноту). А затем ему нравилось „монтировать“ полученный материал („Этот кусок должен звучать более *pomposo*; по-моему, эта часть слишком приглушена“). В большинстве своем, пианисты монтируют запись, чтобы исправлять ошибки. Гленн ошибки совершает редко (как редко и упражняется за инструментом: по-видимому, перенос мыслей в пальцы — это процесс для него естественный)… Гленн всегда настаивал на том, что он никакой не пианист. Он любил называть себя „композитором, который выражает свои идеи посредством клавиатуры“… К тому же, он более чем скромен, он говорит: „Если сонаты Бетховена требуются вам такими, какими их следует играть, купите Шнабеля. Я просто люблю экспериментировать“».[106]

Во время концертов он, поглядывая на дирижера, хмурился, морщился и до самого вступления фортепиано сидел на своем табурете, скрестив ноги. Когда Леонард Бернстайн пригласил его к себе в дом на обед, жена дирижера, Фелиция, заставила Гульда снять засалившуюся головную повязку, а затем помыла и подстригла его прямые каштановые волосы. Либерсон пригласил Гульда на завтрак. Они обсудили двенадцатитоновые ряды в опере Берга «Лулу» (еще не исполнявшейся в Америке) и возможный контракт Гульда с CBS, эксклюзивный и пожизненный. Либерсон сказал ему, что он может записывать все, что захочет. Годы спустя, на торжественном обеде компании, Гульд спел «Мадригал Либерсону», в котором высмеивал CBS («Мы все здесь не коммерсанты, продажи падают с каждым годом») и пародировал раздраженный разговор Либерсона с ее «домашним» дирижером («Нет, нет, Ленни, не надо, нельзя же вечно быть чертовым аван… чертовым аван… чертовым авангардистом.»)

Бернстайн был еще одним музыкантом, которому Либерсон дал карт-бланш, и главным источником головной боли компании. В ноябре 1943-го его совсем еще молодое лицо появилось на первой странице «Нью-Йорк Таймс», когда он за несколько минут до начала радиотрансляции концерта сменил Бруно Вальтера. В следующем году Бернстайн сочинил бродвейский мюзикл «Увольнение в город», за которым последовали две симфонии: основой одной стал пророк Иеремия, другой — поэма У. Х. Одена «Век тревог». Он читал лекции в Гарварде. Казалось, не

существует ничего такого, что было бы ему не по силам.

Однако Ленни словно притягивал к себе неприятности. Он был человеком сексуально ненасытным и политически активным, игравшим видную роль и в левом, и в сионисткском движениях. Когда Соединенными Штатами овладела маккартистская паранойя, его родной Бостонский симфонический оркестр выставил Бернстайна, и он оказался манхэттенским безработным, да к тому же и лишенным паспорта, который отобрал у него Государственный департамент. Он сочинил еще два мюзикла — сатирического «Кандида», потерпевшего провал, и «Вестсайдскую историю», обратившую Бродвей лицом к этническому конфликту большого города. Записавший оба мюзикла Либерсон считал Бернстайна скорее бродвейским композитором, чем симфоническим дирижером, однако заключал с ним мелкие контракты на записи современной музыки.

Затем в 1957-м Нью-Йоркский филармонический изгнал социально неудобного Дмитри Митропулоса, предпочтя ему 38-летнего Бернстайна, к тому времени показательным образом женившегося. Для начала Ленни отправился с оркестром в турне по России и уведомил CBS о том, что получает предложения от RCA. «Мне нужна свобода, которая позволит записывать все, что я захочу. Я не желаю, чтобы кто-либо говорил мне: вот то-то и то-то делать нельзя» — заявил он[107]. Адвокат Бернстайна изложил это своими словами: «двадцатилетний контракт с минимальными гарантиями и максимальными роялти и право записывать все, что он пожелает, и когда он пожелает»[108]. Глава «Masterworks» Шуйлер Чапин обратился к Либерсону и тот одобрил сделку. После чего Бернстайн разорвал полученный им от компании, занимавший двадцать одну страницу контракт и прислал в ответ соглашение размером в одну страницу. «Вы говорите мне, что вам нужно, я вам — что я хочу сделать, и мы вместе создаем хороший каталог» — сказал он Чапину.

«С чего начнем?» — спросил Чапин. «С Малера, — ответил маэстро. — Я собираюсь в следующие несколько сезонов исполнить все его симфонии и хочу записать их. Публика готова к тому, чтобы слушать Малера. Его время пришло.»[109]

Эти слова, «мое время придет!», принадлежали самому Малеру. В 1960-м исполнялось сто лет со дня рождения композитора и не было ничего неразумного в том, что Нью-Йоркский филармонический задумал исполнить цикл его симфоний — и исполнил, продав за несколько лет 2000 концертных билетов. Однако фирме грамзаписи требовалось, чтобы не потерпеть убыток, продавать долгоиграющие грампластинки в количествах намного больших, а Малер был

композитором малоизвестным, обожаемым лишь европейскими эмигрантами да еще горсткой людей. Продать предстояло десять симфоний, а между тем Бруно Вальтер уже записывал Первую и Девятую с оркестром «Columbia Symphony». Получалось, что CBS должна была записать конкурирующие версии симфоний, которые и продаваться-то не будут.

Бернстайн отстаивал Малера с пылкой убежденностью. «Малер писал о Малере, — утверждал он, — а это означает, попросту говоря, что он писал о конфликте. Подумайте: Малер-творец против Малера-исполнителя; еврей против христианина; верующий против сомневающегося; наивный против умудренного; провинциальный чех против венского *homme du monde*[110]; фаустианский философ против восточного мистика; оперный симфонист, не написавший ни одной оперы… из этих оппозиций вырастает бесконечный список антитез — целый реестр инь и ян, — которые наполняют музыку Малера»[111]. На заре Века Водолея Бернстайн представил Малера как музыканта для всех и каждого — и, похоже, это сработало.

Говорил Бернстайн красиво и гладко, однако победу одержали размах его аргументации и страстность исполнения. Используя все возможности средств массовой информации — и главным образом, популярность его «Концертов для молодежи» на телевидении CBS, — Бернстайн обратил Малера в современного композитора. И хотя Рафаэль Кубелик одновременно записал на DGG такой же комплект симфоний, лиричный и мирный, именно Бернстайн поставил Малера в центр мирового внимания.

Тот же прозелитский дар Бернстайн использовал — без разбора и не всегда разумно — и применительно к множеству своих американских современников: Копленду, Барберу, Дайамонду, Файну, Ророму и Шумену. Его энтузиазм распространялся на слабоватых Нильсена и Мийо, среди заказанных им произведений была гигантская «Sinfonia» Лучано Берио — музыкальный комментарий к симфонии «Воскресение» Малера. Удивительно, но публика доверяла полетам его фантазии, несмотря на уничижительную критику Гарольда Шонберга из «Нью-Йорк Таймс» и на рутинных Чайковского и Рахманинова, которых Юджин Орманди предлагал ей во время регулярных гастролей Филадельфийского. В течение одиннадцати лет Бернстайн заставлял Нью-Йорк восторгаться им, а его зал каждый вечер наполняли жаждущие музыки молодые люди, хотя на лицах некоторых из них и читалось недоумение.

И однако же, при всей его притягательности, с записями дела у Бернстайна обстояли не лучшим образом, Орманди и

Филадельфийский продавались гораздо лучше[112], а в топ-лист продаж CBS он попадал редко — исключение составляют «Рапсодия в стиле блюз» (в паре с «Американцем в Париже») и сюиты Аарона Копленда «Парень Билли» и «Родео»[113]. Затраты на записи зачастую оказывались саморазрушительными. Согласно профсоюзным правилам, если запись производилась не за два дня до концерта, музыканты Филармонического должны были получать за каждые пятнадцать минут работы столько же, сколько за полный сеанс [114]. В итоге, запись Бернстайном его музыки к фильму «В порту», в паре с сюитой из «Вестсайдской истории», обошлась компании в пятьдесят тысяч. Шокированный маэстро заявил, что готов не брать роялти до тех пор, пока эта грампластинка не станет безубыточной (и к удивлению многих, так и сделал), однако и из других его грамзаписей окупались лишь очень немногие. Если не считать Малера, классические и романтические грамзаписи Бернстайна принимались плохо — на основаниях и технических, и аналитических. Грамзаписи CBS грешили темнотой звука, а интерпретациям Бернстайна недоставало теплоты Вальтера или ледяного перфекционизма наделенного тонким слухом Джорджа Сэлла. И тем не менее, несмотря на финансовые потери и нападки критиков, Бернстайн давал CBS то, что ей требовалось — юношеский, дерзкий и сверхсовременный имидж. На стеллажах классических грамзаписей CBS на целое поколение опережала RCA, глава которой, Джордж Марек, все еще считал Тосканини «величайшим из когда-либо живших музыкантов»[115]. RCA держалась за больших певцов и ухватилась за Вэна Клайберна после его победы на московском Конкурсе имени Чайковского, однако ее звезды старели и не шли в сравнение с Бернстайном и Гульдом, принадлежавшим обаятельному лейблу Либерсона.

Джон Калшоу воспользовался возможностью, которую предоставил ему промежуток между моно и стерео. Стерео, сказал он Морису Розенгартену, станет осуществлением его мечты о домашней опере. «Кольцо» принесет в гостиные пригородов открытые земные просторы. У Гордона Парри имеются блестящие идеи насчет того, как имитировать звуки наковален, ржание лошадей и звон мечей. Калшоу подрядил уже ушедшую на покой Кирстен Флагстад для исполнения партии Фрикки в «Золоте Рейна». Джордж Лондон и Ганс Хоттер готовы были спеть Вотана, Биргит Нильсон — Брунгильду, Вольфганг Виндгассен — Зигфрида, а Фишер-Дискау — Гунтера. Под конец 1957 года Розенгартен и Льюис дали Калшоу зеленый свет для записи «Золота Рейна». «В „Decca“ приходилось бороться за то, во что ты веришь, — говорит ассистентка Калшоу Нелла Маркус, —

но уж потом они стояли за тебя горой»[116].

Калшоу собрал две полных команды звукоинженеров — одну для моно, другую для стерео записи, — взял в качестве младших режиссеров двух специалистов по Моцарту, Кристофера Рейберна и Эрика Смита. Парри собрал стереофоническое «дерево» «Decca» — «центральное трио микрофонов, плюс выносные, правый и левый, и, при необходимости, микрофоны точечные»[117]. Позиции певцов были указаны на полу мелом. Даже самая последняя норна знала, где ей следует стоять и петь.

Неожиданно возникла новая задержка, но уже последняя. Розенгартен, услышав долгоиграющую грампластинку, на которой Флагстад пела в третьем акте «Валькирии», решил отказаться от Шолти и записать оперу под управлением царственного Ганса Кнаппертсбуша. Калшоу был против, однако сделал все, от него зависевшее: «Мы попытались затащить [Кна], отбивавшегося и лягавшегося, в двадцатый век граммофонной записи, в эру домашнего слушателя, который обходится без визуальной поддержки и театральной толпы. Для него это было чуждым миром. Он остался профессионалом девятнадцатого столетия и до конца своих дней считал граммофон новомодной игрушкой»[118]. И Калшоу с огромным облегчением сообщил Шолти, что тот восстановлен в правах.

За день до начала записи эти двое просматривали партитуру в баре венского отеля «Империал», где останавливался некогда сам Вагнер, и тут в бар неторопливо вступил Уолтер Легг.

— Чем это вы тут занимаетесь? — спросил он, пародийно изображая неведение.

— Записываем «Золото Рейна», — ответил Шолти.

— Очень мило, — фыркнул Легг, — да только вам и пятидесяти пластинок не продать.

Работа над «Кольцом» началась в «Decca» 24 сентября 1958 года с фортепьянной репетиции Флагстад. Калшоу в его живом рассказе об этой эпопее — «Звучание „Кольца“» — не удалось передать ее крайнюю рискованность и ненадежность. Музыкантов Венского филармонического трясло от неприязни к Шолти, посмевшему тягаться с их чудо-Караяном. RCA то и дело сманивала у Калшоу его лучших студийщиков, а Розенгартен вилял и кривил душой. Все зависело от успеха «Золота Рейна». И в мае 1959-го этот альбом занял в хит-параде журнала «Биллборд» место лишь одной строкой ниже Элвиса Пресли. Возможность записи следующей оперы была обеспечена, но едва Розенгартен дал на нее добро, как Шолти согласился продирижировать записью «Отелло», которую RCA должна была осуществлять в Риме одновременно с венской записью. «Меня

действительно рассердила история с „Отелло“» — говорил Калшоу, убеждая друга пересмотреть это решение «в ваших же интересах» (однако воспитанно добавлял, что «если вы решите отказаться от „Отелло“, необходимо будет быстро, как того требует честность, известить об этом RCA»)[119]. В конечном итоге, Калшоу выдвинул ультиматум: «Очень похоже на то, что мне больше не удастся откладывать подтверждение точных дат записи „Кольца“… не могу гарантировать, что сумею предотвратить передачу работы другому дирижеру»[120]. И угроза потери «Кольца» заставила Шолти отказаться от «Отелло».

«Зигфрид», вторая опера цикла, вышел на пяти долгоиграющих грампластинках — против трех «Золота Рейна». Пускать их в продажу единым комплектом было сложно, однако Калшоу заручился поддержкой канадского публициста Терри Макьюэна, и его энциклопедические знания истории и традиций вокала заставили критиков США подняться до неслыханных прежде высот гиперболизации. Примерно таких же восхвалений заслужил в 1964-м «Закат богов», а в следующем — «Валькирия». Шолти и Калшоу проигрывали выдержки из законченного цикла в переполненных залах Лондона, Манчестера и Кембриджа. Одна из радиостанций на севере штата Нью-Йорк передавала весь цикл на протяжении целого дня[121]. «Кольцо» «Decca» более, чем какая-либо другая грамзапись, сделала стерео проигрыватель домашней необходимостью.

Шолти стал мировой знаменитостью, однако Розенгартен продолжал обращаться с ним так, точно он все еще был молодым беженцем, слоняющимся по улицам Цюриха. «Ну как все прошло?» — спросила Нелла Маркус, когда Шолти вернулся со встречи с Розенгартеном. «Примерно так, — ответил Шолти. — Мистер Розенгартен поставил на кофейный столик пепельницу и сказал: „Когда пепельница на вашей стороне, говорите вы; когда на моей, говорю я.“ И на мою сторону стола ни разу ее не передвинул»[122].

Шолти стал таким же флагманом «Decca», каким Бернстайн был для CBS, а Бернард Хайтинк, дирижер «Консертгебау», для «Philips». Они помногу записывались, берясь за исполнение любой музыки. Бернстайну лучше всего удавалась музыка современная, Шолти — оперная, Хайтинк был основательным симфонистом. Однако обгонявший их на полкорпуса лидер этого флота работал в «Deutsche Grammophon».

В 1962-м Герберт фон Караян оставил посты, которые занимал в Венской опере и Зальцбурге, — от работы в «Ла Скала» и Лондоне он отказался еще раньше. У него появилась идея получше: стать правителем в мире грамзаписей. Имея в полном

своем распоряжении Берлинский филармонический, работавший в специально для него построенном охряных тонов концертном зале, Караян мог, восседая в этом производственном центре, контролировать проигрыватели всего мира.

Он обнаружил родственную душу в Гленне Гульде, который внезапно прекратил разъезды, отменил публичные концерты и объявил записи высшей формой музыкального исполнительства. «Я работал с Гленном в 1964-м, когда он надумал покончить с концертной сценой, — говорит Пол Мейерс. — Гленн решил, что публика только и ждет технической ошибки (которых он почти не делал), чтобы наброситься на него. Вероятно, самая главная причина (которую он признавал крайне редко) состояла в том, что Гленн был очень застенчив (он стеснялся и своей манеры дирижировать свободной рукой, и странных постанываний во время игры) и считал, что люди приходят скорее посмотреть на него, чем послушать его игру»[123]. Караян, обрадованный переходом Гульда в новую веру, вызвался прилететь со своими берлинцами в Торонто, чтобы сделать совместную запись. Предложение было лестное, однако пианист пожелал оставить за собой управление монтажом записи. И последовал затяжной пат.

Вместо этого Караян приступил к осуществлению крупнейшей бюджетной затеи DGG, дорогостоящей настолько, что поклонников Караяна пришлось просить о подписке на получение ее результатов — с предварительной оплатой. Он уже несколько лет записывал с Филармоническим бетховенские симфонии и теперь вознамерился пустить эти грамзаписи в продажу как полный бетховенский цикл — в отдельной коробке и по устрашающей цене в 40 долларов. Производство цикла обошлось в 1,5 миллиона дойчмарок (почти 400000 долларов) и в EMI Дэвид Брикнелл злорадно объявил, что DGG движется в сторону «колоссальной финансовой катастрофы»[124]. Однако Караян хорошо умел подготавливать почву. За несколько недель до поступления цикла в продажу он отправился со своим оркестром в Париж, Лондон и Нью-Йорк, чтобы играть там Бетховена, и везде удостоился восторженных отзывов критики. А когда комплект грампластинок вышел в свет, он получил элегантные презентации и обильные одобрения весомых авторитетов. Штукеншмидт, забыв о критической отстраненности, рассыпался в таких похвалах:

Цель Караяна — тональное совершенство и ритмическая точность. Благодаря его замечательно острому слуху и превосходно продуманной репетиционной работе, он обратился в величайшего из ныне живущих представителя искусства обучения оркестра. Его отношение к Бетховену… в корне отлично от

фуртвенглеровского. Для Караяна первостепенное значение имеет прозрачность и богатство красок. Однако, благодаря его редкому чувству общего тона, он, словно по волшебству, выявляет в ткани бетховенских симфоний детали, которые воспринимаются нами как открытия[125].

Идолопоклонник помоложе, Карл Хайнц Руппель описывал Караяна как эпического героя, прибегая примерно к тем же оборотам, какие использовал, говоря о Малере, Бернстайн. Караян, говорил Руппель, стремится к созданию порядка во взаимоотношениях между диаметрально противоположными элементами артистической натуры; между жаром и холодностью, пылкостью и бесстрастной отстраненностью, темпераментом и дисциплиной, витальностью и рефлексией, интуицией и интеллектом, воображением и техникой. Поддерживать высокую степень напряжения во взаимодействии этих сил — свершение огромное… и не просто поддерживать, но направлять их к достижению единой цели — к представлению музыкального произведения в объективной форме, а именно, таким, каким оно было задумано его создателем.[126]

Подобного низкопоклонства в Германии не видели со времен войны, и именно излишества вроде этих заставили Калшоу выступить с предупреждением о том, что Караян «заполняет оставленную Гитлером пустоту в той части немецкой души, которая жаждет вождя»[127]. Покорение Бетховена стало для Караяна ступенью к гитлеровскому высокомерию. Если не считать «Пасторальной симфонии», звучавшей грузно и негибко, интерпретации Караяна были гладкими, убедительными и превосходно обработанными — балансировкой звука занимался новый инженер Гюнтер Германнс, ставший непременным участником всех записей Караяна. Комплект очень хорошо продавался в Германии и совсем неплохо во всем остальном мире. Если не считать грамзаписей Тосканини на RCA и выпущенных EMI в новых коробках монофонических записей Караяна, соперников у бетховенского комплекта DGG попросту не было, и он стал краеугольным камнем любой коллекции стерео записей. Это был мастерский, свидетельствующий о немалой проницательности рыночный ход, который позволил Караяну накрепко зажать в кулаке индустрию грамзаписи и породил эпигонские циклы Андре Клюитанса, Йозефа Крипса, Клемперера, Ганса Шмидта-Иссерштедта, Хайтинка и других.

В самой «Deutsche Grammophon» этот ход привел к смене власти. На последней страничке буклета бетховенской программы было напечатано открытое письмо Караяна к Эльзе Шиллер, содержавшее хвалы «неиссякаемой энергии», с которой она

поддерживала цикл. «Что касается меня лично, я могу сказать Вам, что это были самые прекрасные из часов моей артистической деятельности. Вам хорошо известно, сколько любви и усилий вложили музыканты Филармонического в семь лет нашего сотрудничества и, что наиболее важно, в бетховенский проект». Письмо было подписано так: «С глубочайшей артистической привязанностью, Герберт фон Караян»[128].

То было последнее крупное достижение Шиллер. В ноябре 1962-го ей исполнилось шестьдесят пять, она проработала еще один год, подписав контракты с пианистами Мартой Аргерих и Тамашем Вашари и урегулировав договоренности с другими исполнителями. «Наша последняя встреча оказалась не очень удачной, — говорит Мартин Ловетт из „Амадеус-квартета“. — Мы только что закончили запись бетховенских квартетов, и она попыталась добиться от нас согласия на одноразовую крупную оплату. Мы отказались. Это был не самый честный ход. Те записи приносят нам роялти и по сей день.»[129]

Смерть Фричая, скончавшегося в феврале 1963-го от рака, глубоко опечалила Шиллер. Два года спустя она потеряла еще одного своего блестящего протеже, клавесиниста и композитора Петера Роннефельда, бывшего главным дирижером в Бонне, пока и его, тридцатилетнего, не сгубил рак. И хотя Караян приглашал Шиллер в судейские коллегии дирижерских конкурсов, она сошла со сцены задолго до своей смерти в 1974 году. Караян же обрел полный, по сути дела, художественный контроль над лейблом грамзаписи, доминируя в его основных изданиях. Эрнст фон Сименс, сознавая, что в компании образовался организационный вакуум, воспользовался уходом Шиллер для того, чтобы реорганизовать постановку дела. Он позвонил в Голландию Фритсу Филипсу и договорился с ним о слиянии их торговых организаций. DGG стала «центром всемирной сети компаний, основой деятельности которой является создание новых продуктов в сфере классической музыки»[130]. Сименс достиг своей цели, вернув немецкой музыке мировое владычество, а у руля теперь стоял Караян.

4. Миллионеры

В 1962-м EMI объявила о прибыли в 4,4 миллиона фунтов при объеме продаж в 82,5 миллиона. Ее председатель, известный в компании как сэр Джозеф Жмотвуд, — жалование сотрудникам он платил весьма невысокое, — был возведен в рыцарское достоинство за «заслуги перед индустрией». Главный офис компании переехал на Манчестер-сквер в Вест-Энде, и утреннее появление в нем Локвуда каждый раз заставляло его подчиненных замирать на месте. «Выйдите!» — рявкнул он однажды молодому человеку, вошедшему в лифт прежде него. Старая иерархическая система позиций своих не сдавала. Никто и представить себе не мог, что продажи компании вот-вот утроятся, а прибыли вырастут пятикратно.

В одно апрельское утро главе «Parlophone» Джорджу Мартину позвонил коллега, которому не давал прохода отчаявшийся провинциальный агент. «Пришлите его ко мне» — сказал Мартин. Агента звали Брайаном Эпстайном. Ему было двадцать семь лет, он любил классическую музыку и работал в мебельном магазине, которым владели в Ливерпуле его родители. Он представлял группу из клуба «Каверна», которая дважды прослушивалась в «Decca», но безрезультатно. Принадлежавшие EMI лейблы интереса к ней тоже не проявили. «Parlophone» был последней надеждой Брайана.

Джордж Мартин послушал пленки и услышанное ему понравилось. Он привел «Битлз» на Эбби-Роуд, посмотрел, как они играют, и предложил им сменить барабанщика[131]. А затем подписал с ними пятилетний рабский контракт — роялти в одну десятую пенни с каждой двухсторонней пластинки. Первый сингл «Битлз» «Love Me Do» добрался в хит-парадах до семнадцатой позиции. Второй, «Please Please Me», — их возглавил, с него-то и началась волна «битломании». К концу 1963 года объем продаж «Битлз» в Соединенном Королевстве достиг 6,25 миллиона фунтов, а имена составлявших группу молодых людей заняли в афишах «Королевского эстрадного концерта» места рядом с именем Марлен Дитрих.

Потом слава их начала приобретать характер всемирной. «Capitol», отделение EMI в США, выпустил два первых сингла «Битлз», прибегнув для этого к посредству своего чикагского филиала «Vee Jay». Оба сингла выше 116-й позиции в хит-парадах не поднялись. «Vee Jay» отвергла «She Loves You» и ее выпустила совсем уж мелкая нью-йоркская компания «Swan». В ноябре 1963-го Эпстайн прилетел в Нью-Йорк с записью «I Want To Hold Your

Hand» и показал ее Брауну Меггсу, главе отдела Восточного побережья «Capitol». Меггс, бывший продюсером классических записей, увидел в этой песне определенный потенциал. Через шесть недель после покушения на Кеннеди «I Want To Hold Your Hand» стала первой британской песней, добравшейся до верхней строчки хит-парадов США.

9 февраля 1964-го семьдесят три миллиона американцев, треть населения страны, наблюдали за выступлением «Битлз» в «Шоу Эда Салливэна», передававшемся телевидением CBS. Джон Леннон, давая интервью «Лондон Ивнинг Стандард», сказал: «Мы теперь популярнее Иисуса Христа»[132]. Каждый следующий альбом «Битлз» — «Beatles for Sale»… «Rubber Soul»… «Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band» — оказывался более изощренным в музыкальном отношении, чем его предшественник. Джордж Мартин черпал из ресурсов классической музыки, нанимая струнный квартет для аккомпанемента «Yesterday» и трубача Королевского филармонического для записи песни Маккартни «For No One». Этот синтез вывел «Битлз» за пределы поп-вселенной. Мартин ввел на Эбби-Роуд четырехдорожечную запись и тратил три дня на работу с одним треком «Битлз» — другие группы записывали за такое время целый альбом. Второй альбом 1969 года, получивший временное название «Everest», и вправду стал вершиной творчества «Битлз». В конце концов, они переименовали его в «Эбби-Роуд» — в честь студии.

Джордж Мартин, получавший 3000 фунтов в год, потребовал прибавки. Сэр Жмотвуд прибавки не дал, и Мартин уволился из компании. «Битлз» же работать с кем-либо другим отказались. Мартин, обратившийся в человека свободной профессии, потребовал продюсерских роялти — впервые в истории музыки. «Битлз» переписывали правила — и финансовые тоже. После распада группы прошло тридцать лет, а члены ее продолжают получать 20 миллионов долларов роялти в год; две антологии, составленные в 1996-м, обошлись новому поколению слушателей почти в миллиард долларов[133]. Музыкальная индустрия изменилась и безвозвратно.

EMI парила в небесах, а у «Decca» дела шли на спад. В США «Capitol» соперничала с RCA, имевшей в своем распоряжении Элвиса, а CBS приходилось довольствоваться Митчем Миллером и его «поем вместе». Либерсон, хоть и с большим опозданием, но уволил Миллера в 1965-м, заменив его Клайвом Дэвисом, специалистом по договорному праву. Дэвис был для грамзаписи человеком нового типа, не творческим и не интуитивным, — «Я не разбираюсь в репертуаре и не претендую на наличие „уха“»[134]. Что он хорошо знал, — так это, как следует

распоряжаться деньгами. Рано облысевший выходец из среднего класса, выросший в бруклинском районе Краун-Хайтс, Дэвис не имел времени на возню с классической музыкой, продажи которой упали в разгар битловского бума с одной пятой всего оборота компании до жалких 5 процентов. Настало время снимать головы.

Первым пришлось уйти Уолтеру Леггу. Локвуд велел ему отказаться от роялти «Philharmonia», приносивших Леггу 75000 фунтов в год. Легг, считавший каталог уже сделанных грамзаписей своей пенсией, в июне 1963-го подал в отставку. Он полетел в Зальцбург, чтобы повидаться с Караяном и попросить его о работе. Питер Андри застал Легга сидящим в приемной Караяна. «*Ich bin drei Tage antechambriert* (Я прождал в приемной три дня)» — пожаловался ему Легг[135]. «Я думал, что все компании мира будут обивать мой порог, — сказал он своему ассистенту, — но ни одна ко мне не обратилась — ни единая.»[136] Остаток жизни он провел в тени своей жены. Следующим ушел Джон Калшоу. Закончив «Кольцо», он в 1967-м возглавил на телевидении Би-Би-Си отдел оперы и классической музыки и немедленно пожалел об этом. «Мы с ним раз в месяц встречались за ленчем, — рассказывает Пол Мейер из CBS, — он предлагал [делать] записи, в том числе — живых концертов фестиваля в Олдборо. Несмотря на работу в Би-Би-Си, ему все еще хотелось внештатно заниматься записями.»[137] Калшоу томило одиночество. Его друзья — его семья — остались в «Decca», и он ощущал себя жестоко разлученным с ними. В 1975-м он ушел из Би-Би-Си, а затем подхватил во время поездки в Австралию смертоносный вирус и в марте 1980-го умер — в возрасте пятидесяти пяти лет. Он оставил бомбу замедленного действия: воспоминания, подвергающие мир классической грамзаписи объективному рассмотрению и выставляющие напоказ человеческие слабые места, бреши в стенах воздвигнутой Караяном твердыни. Многие считали Джона Калшоу лучшим продюсером записей классической музыки, человеком, которого отсутствие аудитории и технологические сенсации лишь вдохновляли. «Для Калшоу красный свет был освободителем, а не препоной, — говорит один из его учеников, — самостоятельным инструментом искусства»[138].

В 1967-м ситуация в CBS изменилась коренным образом: Либерсон уступил нажиму и передал власть Дэвису. Прибыль компании застряла на 5 миллионах долларов в год (до выплаты налогов), Бродвей был мертв. «Сокращения, стирание записей, которые расходились в количестве, меньшем 400 экземпляров в год, были Годдарду ненавистны, — вспоминает Питер Манвес,

тогдашний глава маркетингового отдела „Masterworks“. — Он делал их, но рожи при этом корчил ужасные.»[139] CBS, RCA и «Capitol» удавалось держаться на постоянном уровне, сохраняя 12-процентную рыночную долю, а вот CBS в войне с рок-музыкой проигрывала. Утешением Либерсону служило то обстоятельство, что его лейбл все еще оставалась лучшим в Америке. Затем RCA отняла у него Орманди и Филадельфийский оркестр. Кроме того, эта компания сделала несколько хороших оперных записей: «лучшая „Тоска“ за двенадцать лет — с Пласидо Доминго и Леонтин Прайс, — сообщал Манвес, переметнувшийся из одной компании в другую, — однако по договоренности с Розенгартеном права на нее будут принадлежать RCA в течение десяти лет, а затем перейдут к „Decca“. RCA теряет свой оперный каталог. Пройдет немного времени, и компания вообще перестанет выпускать записи классической музыки»[140].

В «Лето любви» 1967 года, во время поп-фестиваля в Монтре, на Клайва Дэвиса снизошло озарение, и в свой офис он вернулся облаченным в цветастую рубашку. В последнем квартале 1969 он отменил все записи классической музыки и уничтожил рождественский рынок, что стало для индустрии серьезным негативным сигналом. На торговых конференциях Дэвис отзывался теперь о презентациях классики с пренебрежением. Он лично заключил контракты с Дженис Джоплин, «Blood Sweat», Брюсом Спрингстином и Билли Джоэлом, и они присоединились в верхних строчках хит-парадов к Бобу Дилану, Саймону с Гарфанкелем и «Byrds». За шесть лет правления Дэвиса рыночная доля CBS подскочила с 12 процентов до 22, а записи классической музыки точно сквозь землю провалились. На стене начинали проступать грозные письмена.

Проблема состояла не просто в том, что поп-музыка вытесняла классическую. В отсутствие сильных преемников таких людей как Шиллер, Калшоу, Либерсон и Легг, выявились недостатки самой постановки дела. В 1956-м запись Второго концерта Рахманинова, сделанная Артуром Рубинштейном и Фрицем Райнером, разошлась в количестве 350000 экземпляров. Пятнадцать лет спустя повтор этой записи с Орманди вместо Райнера смог привлечь лишь 20000 покупателей. Хейфец отнюдь не оправдывал 65000 долларов, гарантированных ему RCA; Горовицу не удавалось отрабатывать полученные от CBS 50000 долларов аванса. Большие имена уже не приносили больших доходов. Поклонники музыки не желали снова и снова покупать все те же старые записи.

Лишенным воображения компаниям приходилось полагаться на основное ядро постоянных покупателей, в подавляющем

большинстве мужчин, которые в первые числа каждого месяца забредали в музыкальные магазины, чтобы послушать новинки. Кроме того, эти люди объединялись в клубы грамзаписи, а необходимую им информацию черпали, точно воду из общинного колодца, из ежемесячника «Граммофон». Основанный в 1923 году канадским романистом Комптоном Макензи, «Граммофон» имел на пике своего успеха 80000 подписчиков и определял для главных лейблов разницу между прибылью и убытком. Еще одно созданное в 1935-м издание, «American Record Guide»[141], стремилось «избегать чопорных британских фраз и ученых околичностей»; существовали также «ФоноФорум» (Германия), «Диапазон» (Франция), «Скерцо» (Испания) и другие. Однако «Граммофон» был международным журналом индустрии грамзаписей, и его регрессивные вкусы вынуждали компании этой индустрии не выходить за пределы коридора безопасности.

Рецензии журнала были неукоснительно вежливыми, если не откровенно почтительными. «Я не люблю дурно отзываться о чем бы то ни было» — признавался Эдвард Гринфилд, ведущий критик «Граммофона», о котором говорили, что это человек, продавший больше грамзаписей, чем любой из его современников за вычетом Караяна[142]. Рецензии заведенным порядком показывались перед публикацией руководителям лейблов и в некоторых случаях изменялись. Отношения были очень уютные, без малого взаимопоощрительные.

В одном только Лондоне существовало пятьдесят три граммофонных общества и еще 250 таковых имелось во всем остальном Соединенном Королевстве[143]. Их члены, которых можно было увидеть на ежегодных съездах, были людьми белыми, средних лет и принадлежали к среднему классу. Некоторые из них приобретали до ста долгоиграющих грампластинок в год, такое у них было безобидное хобби. Обслуживавшие эту клиентуру производители придерживались того, что было привычным. Когда Лорин Маазель записал для «Decca» все симфонии Чайковского, — «в техническом и музыкальном отношении — одна из самых блестящих записей», сообщил «Граммофон», — CBS проделала то же самое с помощью Бернстайна, а DGG — Караяна. С Сибелиусом Маазеля соперничал Сибелиус Орманди у CBS и Колин Дэвис у «Philips». Записанные в DGG Карлом Бёмом симфонии Шуберта шли голова в голову с таковыми же, но записанными Иштваном Кертесом в «Decca»; букнеровский цикл Юджина Йохума спорил у DGG с аналогичным циклом Караяна. Важным руководством для запутавшихся покупателей стал продававшийся во многих магазинах грампластинок и составлявшийся Гринфилдом и еще

двумя «граммофонистами» «Путеводитель издательства „Пингвин“».

С ходом времени комплекты грампластинок становились все более объемистыми. К состоявшемуся в 1970-м двухсотлетию Бетховена DGG выпустила полное собрание его сочинений — двенадцать коробок, семьдесят шесть долгоиграющих пластинок. Антал Дорати записал для «Decca» 104 симфонии Гайдна (CD 55, p. 224) — пятьдесят пластинок в девяти коробках. Бём продирижировал для DGG сорок одной симфонией Моцарта — пятнадцать долгоиграющих пластинок. Разумеется, эти величественные предприятия отдавали должное малоизвестным произведениям великих композиторов, однако питательной средой для новой аудитории они стать не могли.

Предпринимались попытки заработать кое-какие деньги и в университетских кампусах. Молодой Даниэль Баренбойм записал в EMI двадцать семь фортепианных концертов Моцарта (то же самое сделали Геза Анда в DGG, Альфред Брендель в «Vox» и Владимир Ашкенази в «Decca»). Жена Баренбойма, виолончелистка Жаклин Дю Пре, вдохнула новую жизнь в приуставший концерт Эдварда Элгара. Их друзья — Зубин Мета, Пинхас Цукерман, Ицхак Перлман, Ашкенази и гитарист Джон Уильямс одевались по последней моде и сильно веселились в снятом о них Кристофером Нюпеном телевизионном фильме. Эти новые молодые люди говорили совсем по-свойски, однако в исполнительстве придерживались строгой дисциплины и почитали традиции в той же мере, в какой их поколение таковые отвергало. Снятая Лукино Висконти экранизация «Смерти в Венеции» Томаса Манна взвинтила продажи *Adagietto* из Пятой симфонии Малера, однако кампусы сотрясались по ночам ожесточенным роком вьетнамской войны. Поп-музыка купалась на конвертах долгоиграющих пластинок в психоделике. И пока обнаженные девушки невинно улыбались с конвертов «Blind Faith» и Джимми Хендрикса, конверты классики держались за студийные портреты исполнителей в смокингах.

Композиторы, поспевавшие в ногу со временем, получали в классических лейблах недолгие поблажки. Сочинителя бесплотной музыки англичанина Джона Тавенера записывал «Apple», лейбл «Битлз». Эстонский диссидент Арно Пярт нашел пристанище в ECM, созданной в 1969-м небольшой мюнхенской компании, в которой джаз переплетался с классикой. «Deutsche Grammophon» выпустила альбом из трех пластинок с записями Стива Райча — «Барабанный бой», «Шесть фортепиано» и «Музыка для деревянных ударных, голосов и органа» (CD 60, p. 229). В декабре 1967 CBS издала комплект «Музыка нашего времени».

«Вы можете себе такое представить? — говорил Райч. — Одновременно появляется двадцать пластинок с музыкой людей вроде меня, Гордона Мамма, Джона Кейджа, Милтона Бэббита, Штокхаузена, — я вам говорю: забудьте!»[144]. Каждая пластинка была отпечатана в количестве 2000 экземпляров и большую их часть пришлось потом допечатывать. Самой успешной оказалась «Радуга в искривленном воздухе» Терри Райли — 12000 экземпляров. Главный продюсер этого проекта Джон Макклур был в восторге, однако Клайва Дэвиса подобная мелочевка заставляла только кривиться, и после вспышки консерватизма, приведшей к выбору Ричарда Никсона в президенты, замыслам радикальных альбомов Ла Монте Янга и Филиппа Гласса никакого хода дано не было. Большие лейблы, которых все непривычное ставило в тупик, относились к современным композиторам, как к людям, норовящим урвать деньгу. Поп-революция границ классики так и не пересекла. На Эбби-Роуд, где Джордж Мартин ввел в партитуру «Битлз» струнный квартет, любые попытки встречного движения утыкались в корпоративную стену. Классика обращалась в быстро уменьшающееся в перспективе прошлое.

Времена, как пел Боб Дилан, менялись. Мир и любовь сменились бунтами, антивоенными демонстрациями и забастовками. «Пора наступила жуткая, — говорит Андреас Хольшнайдер, тогдашний профессор истории музыки Гамбургского университета. — После 1968 года меня едва ли не каждый день волокли на студенческие демонстрации». Его коллега по факультету, Ганс Хикманн, предложил ему заняться производством грамзаписей для лейбла DGG «Archiv». Хикманн, «вечно окруженный облаком табачного дыма»[145], вскоре умер от сердечного приступа, оставив недавнего моцартианца командовать в «Archiv», непосредственно подчиняясь одному из крупнейших промышленников Германии. «Эрнст фон Сименс сказал мне: „Если у вас появится идея, которая не вызовет энтузиазма у ваших коллег или не получит одобрения компании, обращайтесь ко мне“, — вспоминает Хольшнайдер. — В дальнейшем мы встречались пять-шесть раз в год, разговаривали о музыке, и я каждый год получал на осуществление того или иного проекта полмиллиона дойчмарок»[146].

Поначалу осторожный, Хольшнайдер обратил «Archiv» из ретро-лейбла, поставлявшего популярную барочную музыку для рождественских праздников, в лидера увлекательной новой исторической деятельности, заставлявшей музыку звучать так, как она была написана. Далось ему это отнюдь не легко. Лидером продаж был в «Archiv» мюнхенский дирижер Карл Рихтер, который, как бывший органист Лейпцигского собора Св. Фомы,

претендовал на роль неоспоримого авторитета по части музыки Баха. Рихтер принадлежал к числу музыкантов, которые позволяли немцам чувствовать себя в своем прошлом уютно, — умеренные темпы, минимальная взволнованность и ограниченный интеллект. Над движением аутентистов он насмехался. «Кто говорит, что Бах не стал бы использовать современные инструменты, если бы имел их? — кипятился Рихтер. — Играть Баха на исторических инструментах — занятие, быть может, поучительное и позволяющее открыть нечто забытое, но для меня это всего лишь мода, которая быстро сойдет на нет.»[147] Рихтер умер в феврале 1981-го, успев полностью проиграть в этом споре.

Возрождение ранней музыки назревало довольно давно. Признаки его появились уже в английском «движении искусств и ремесел», однако убедительных интерпретаторов эта музыка обрела лишь после Второй мировой войны, когда контратенор Алфред Деллер нашел для себя слушателей на радио Би-Би-Си, а хормейстер нью-йоркского Межнационального союза дамских портных Ноа Гринберг стал исполнять Перселла в старинной манере. Летом 1948 года голландский клавесинист Густав Леонхардт завершил учебу в Базеле и отправился поездом в Вену, чтобы выучиться там на дирижера. «Мы встретились в коридоре „Академии“ и разговорились о его диссертации, посвященной [баховскому] „Искусству фуги“, — вспоминает однокашник Леонхардта Николаус Арнонкур. — И решили исполнить эту вещь, что в итоге потребовало 200 репетиций, квартетом из [виолда] гамба, на которых играли я, моя жена [Алиса Хоффельнер], Эдуард Мелкус и Альфред Альтенбургер, ставший впоследствии *Vorstand'ом* (музыкантом-председателем правления) Венского филармонического. Мы соединились и приступили к борьбе»[148]. Так началась революция в Европе.

Леонхардт и его жена Мария основали названный говорящим за себя именем «Baroque Ensemble»[149]; Арнонкур с Мелкусом создали «Concentus Musicus Wien»[150]. Эти ансамбли соединились в 1954-м, чтобы записать с Деллером кантаты Баха. В них присутствовало некоторое сходство с «поющим семейством Траппа»[151], тем более, что со временем к ним присоединялись дочери и сыновья, однако этос этих ансамблей был возвышенным: поиски, нота за нотой, музыкальной истины. Потомок Габсбургов, Арнонкур зарабатывал хлеб насущный как виолончелист Венского симфонического оркестра, которым управлял Герберт фон Караян. «В те дни музыканты были рабами, — говорит он. — Дирижеры нередко приказывали музыканту сыграть его партию в одиночку и, когда это происходило, я видел нечто поистине

ужасающее. Двум оркестрантам, моим друзьям, это стоило сильного нервного расстройства, вследствие которого оба оказались в сумасшедшем доме, где их подвергли электрошоковой терапии»[152].

Недовольный и скучающий Арнонкур обходил антикварные магазины и вертел там в руках богато изукрашенные виолы. Ему удалось за гроши купить изготовленную в 1558 году в Кремоне басовую виолу. «Для меня инструмент всегда был инструментом, а не предметом культа» — говорит он. В 1960-м Арнонкур уговорил «Telefunken», немецкий филиал «Decca», записать на исторических инструментах Баха, а Хикманна, «потрясающего музыканта», — музыку двора Максимилиана. Оба лейбла предложили ему долгосрочные контакты. «В итоге я поехал в Гамбург. Утром у меня состоялся разговор с Хикманном и его группой, а после полудня — встреча с сотрудниками „Telefunken“. Люди из „Deutsche Grammophon“ сказали мне: „Вы лучший из лучших для исполнения танцевальной музыки — от средневековой до Иоганна Штрауса“. А люди из „Telefunken“: „Нам нравится, как вы работаете.“ Так что с „Deutsche Grammophon“ мы попрощались»[153].

Караян, узнав, что один из его виолончелистов дирижирует записями Баха, изгнал Арнонкура из своей империи. «Я не понимаю, почему испортились наши отношения, — говорит Арнонкур. — Караян любил исполнять Баха, однако каждый раз, как он записывал хоральную музыку, эту запись сравнивали с моей и не всегда в его пользу. Однажды я написал ему и получил очень милый ответ, но работа в Зальцбурге так и осталась для меня невозможной». После открывшего новые музыкальные горизонты турне по США (1969) Арнонкур покончил с поденной работой и обратился в миссионера ранней музыки. Хольшнайдер снова попытался заманить его в «Archiv». «Вы наилучший из исполнителей церковной музыки»[154] — сказал он. Арнонкур ответил отказом, предпочитая держаться за небольшую «Telefunken». Леонхардт подобным же образом сторонился «Philips». Барочные музыканты жили за счет маленьких лейблов: Деллер — «Harmonia Mundi», каталонец Жорди Саваль — «Astree», голландец Том Купман — «Erato», нередко соединяясь, чтобы поиграть вместе. «Бранденбургские концерты», которые Леонхардт записывал в 1976-м для «Telefunken» в соборах Харлема, собрали в одну компанию его лучших учеников: Сигисвальда Кёйкена (скрипка), Аннер Бильсма (виолончель), Виланда Кёйкена (виола да гамба), Франса Брюггена (блок-флейта) и Боба Ван Асперена (клавесин). «Если стремишься быть аутентичным, — предупреждал Леонхардт, — убедительным не

будешь никогда… Самое важное… это артистическое качество»[155]. Брюгген добивался чистоты тона, заставляя своих студентов по полчаса играть гаммы, — а сам в это время читал газету.

Исполнители более органичные группировались вокруг Райнхардта Гёбеля, ученика Мелкуса, которого в 1973-м изгнали из Кёльнского университета за то, что он тайком провел в университетский городок игравшего на гамба музыканта, никак его появление там не зарегистрировав. Гёбель создал ансамбль «Musica Antiqua Köln»[156], исповедовавший такую верность исходному нотному тексту и буквализму, что критики прозвали Гёбеля «Аятоллой». Хольшнайдер заключил с ним контракт для «Archiv» («Я научился у него очень многому, — говорил Гёбель, — и, прежде всего, хорошему вкусу»), однако старался сбалансировать его резкие провокации приятными для слуха англичанами Тревором Пинноком и Джоном Элиотом Гардинером — последний был женат на ученице Арнонкура скрипачке Элизабет Уилкок.

Англичане стояли, в общем и целом, в стороне от европейского движения, держась за собственное богатое историческое наследие. «Когда мы впервые играли в Англии, — говорит Арнонкур, — не нашлось ни одного музыканта, который понимал, что мы делаем»[157]. Английскую революцию разжег Дэвид Манроу, фаготист «Королевского шекспировского театра» Стратфорда-на-Эйвоне, озарявший строгие концертные залы своим причудливым энтузиазмом. Его ансамбль, «Early Music Consort»[158], делал записи для множества лейблов, больших и малых. В 1971 году он написал музыку для сериала Би-Би-Си «Шесть жен Генриха VIII» и сам играл во время ее записи на шалмее, шалюмо, ракете и блок-флейте. Именно он в большей, чем кто-либо другой, мере вывел в Британии раннюю музыку из узкого круга обутых в обязательные сандалии ревнителей, сделав ее предметом публичного интереса и обратив игравших ее музыкантов из исполнителей второго разряда в исполнителей первого. Безрассудный в проявлениях своей энергии и неудачливый в любовной жизни, Манроу покончил с собой в 1976 году, в возрасте тридцати трех лет, оставив после себя изощренных, исполняющих раннюю музыку вокалистов, в том числе Джеймса Боумана, Найджела Роджерса, Дэвида Томаса и Эмму Кёркби.

В суровом мире лондонских оркестров клавирщик по имени Тарстон Дарт использовал короткие перерывы в производимых EMI сеансах записи для того, чтобы показать музыкантам, насколько лучше Бах звучит в низком регистре и при

более высоком темпе. «Мы называли его Либерейсом клавесина» — говорит сотрудник EMI Питер Андри. «Это был крупный, веселый человек, очень манерный» — добавляет флейтист Ричард Эйдни. Дарт взял на себя руководство камерным оркестром Бойда Нила и обратил его в ансамбль старинной музыки «Philomusica». «Он звонил и говорил: „Мы работаем над „Бранденбургскими“, вы свободны?“ — говорит Эйдни. — Он был очень уверен в себе. Никаких обсуждений, ничего такого. Темпы у него были быстрыми, но высота тона современной»[159]. В 1959-м он сделал пионерскую запись аутентичных «Бранденбургских», а затем еще раз отредактировал их партитуру для Невилла Мэрринера, чьей записи сам аккомпанировал в 1970-м, незадолго до своей ранней кончины — другими участниками этой эпической записи были Манроу, Барри Такуэлл (труба), Филипп Леджер (орган) и Раймонд Леппард (alternate continuo[160]).

Мэрринер впитывал идеи Дарта со времени их знакомства в военном госпитале 1944 года, где оба оправлялись от ранений, полученных ими еще до высадки Союзников в Нормандии. Мэрринер с шестнадцати лет играл в оркестрах на скрипке. Вместе с Дартсом и скрипачом «Philharmonia» Питером Гиббсом он создал барочное трио, которое разрослось затем до ансамбля «Academy of St Martin in the Fields»[161]. Играли в нем на современных инструментах. На первый концерт, данный «Академией» в стоящей на Трафальгарской площади церкви, пришла владелица «L'Oiseau Lyre» Луиза Дайер, сразу же предложившая музыкантам контракт. «Мы быстренько записали всех этих итальянских изготовителей сладкого мороженого — Манфредини, Корелли и прочих, — говорит Мэрринер. — И одним скачком обратились из дружеской компании в нечто почти профессиональное»[162].

Каждый музыкант «Академии» был знатоком старинной манеры игры на своем инструменте и голос каждого звучал во время репетиций, которые обращались, по словам продюсера «Decca» Эрика Смита, «в подобие парламентской сессии»[163]. «Мы были до крайности демократичными, — вздыхает Мэрринер. — Во время репетиций все высказывались, перебивая друг друга. В определенном смысле, я сожалею о том, что мы добились столь большого успеха. Думаю, дух и самой музыки, и исполнявших ее людей был более живым, когда мы только еще поднимались к вершине»[164]. Первым хитом «Академии» стали оркестрованные Мэрринером сонаты Россини для струнных. Затем она записала «Времена года» Вивальди, тогда еще остававшиеся барочной диковинкой. «Никогда прежде не получал я от Вивальди подобного наслаждения»[165] — воскликнул в «Граммофоне»

Эдвард Гринфилд, после чего на «Академию» со всех пяти континентов посыпались приглашения выступить с концертами. «Я устал раз за разом прыгать сквозь один и тот же обруч» — говорил Мэрринер, который уже приближался к тому, чтобы обратиться в самого записываемого дирижера «Decca».

Мэрринер был наименее деспотичным из всех маэстро. «Он готов стерпеть очень многое, — писал Смит. — Однажды, разозлившись на звукорежиссера, он выскочил из студии, хлопнув за собой дверью. И тут же полетел кубарем с лестницы. После чего решил, что подобная манера поведения не для него.»[166] «Академия» стала своего рода учебным классом для таких дирижеров, как Леппард, Эндрю Дэвис и Кристофер Хогвуд, оставлявших клавиры, чтобы начать самостоятельную карьеру. Хогвуд стал для Мэрринера бельмом на глазу. «Мы много чего натерпелись от него, когда он работал с нами, — говорит Мэрринер. — Я и Крис — мы расходились в вопросах стиля. Я не мог принять несовершенств интонации и артикуляции.» Хогвуд создал соперничающий ансамбль «Academy of Ancient Music»[167], игравший на старинных инструментах, и надеялся превзойти Караяна, записав полные циклы Бетховена, Моцарта и Гайдна. Большого спроса на подобного рода вещи тогда еще не было, однако Хогвуду повезло — в «Decca» назрел серьезный конфликт.

Калшоу оставил после себя подобие вакуума. «Никто не знал, как можно преуспеть [в качестве музыкального директора], — говорит Кристофер Рейберн. — Имелось три режиссера звукозаписи, стоявших на одном, примерно, уровне — я, Эрик Смит и Рей Миншалл. Я занять место Калшоу никогда не стремился и Рей, по-моему, тоже. Он хотел остаться студийным режиссером. Однако Калшоу сваливал на него многое множество дел, по которым ему приходилось отчитываться перед головным офисом компании, и в итоге он стал очевидным выбором». Поначалу Калшоу одобрил кандидатуру Миншалла, но затем, в письме к Эдварду Льюису, взял все одобрительные слова назад. Узнав о том, что место Миншалл все-таки получил, Калшоу пригласил его выпить по рюмочке и в присутствии еще одного режиссера, Дэвида Харви, произвел примирительный жест — сжег свое письмо к Льюису. Однако Миншалл так его и не простил. Человек довольно бесцветный, никакой теплоты в личных отношениях не проявлявший, Миншалл приступил к сносу возведенного Калшоу здания. Если Калшоу пестовал дух общности, Миншалл делился своими планами только с Рейберном. «Я очень обрадовался, когда Рей получил власть, — говорит Рейберн. — Как старший коллега он был просто чудесен. Но я на это место никогда не целил. А вот Эрику его положение

стало казаться нестерпимым»[168].

Живший в Сомерсете Смит «был в высшей степени безразличен к политическим делам компании, его куда сильнее интересовали музеи, по котором он и ходил»[169]. Он не желал выполнять распоряжения Миншалла и, узнав, что «Philips» «занимается поиском новых идей, которые позволили бы получить значительный потенциал исполнителей»[170], организовал свой переход в эту компанию, прихватив с собой и Мэрринера. Миншалл подписал контракт с Хогвудом, и началась прямая конкуренция двух музыкантов. Мэрринер, в конечном итоге, создал каталог из 600 грампластинок с записью 2000 сочинений — больше, чем у кого бы то ни было другого дирижера, не считая, разумеется, Караяна. Следующим по плодовитости маэстро стал Арнонкур — 440 грампластинок. Ранняя музыка обратилась в Юкон поздне-среднего периода истории классических грамзаписей.

Леонард Бернстайн, записывавший в Вене «Кавалера Роз», сидел в «Софиенсаал», обхватив голову руками, и плакал: «Я не могу… не могу». Час спустя он устроил прием для мальчиков «Decca». Стояла середина 1970-го года — двухсотлетие Бетховена. «Мне всего на два года меньше, чем было Бетховену, когда он умер, а я и одного шедевра так и не сочинил» — жаловался Бернстайн. Такого рода перепады настроения и несбыточные мечтания симптоматичны для любой забуксовавшей карьеры. Бернстайн покинул Нью-Йоркский филармонический, чтобы заняться сочинением музыки, однако результатом стала прискорбно банальная «Месса по братьям Кеннеди» и больше почти ничего.

Во время обсуждения в CBS планов на будущее, репертуарный вице-президент компании Пол Мейер задал коллегам решающий вопрос. «Назовите одно произведение, — сказал он, — не принадлежащее самому Ленни, которое вы предпочли бы услышать только в его исполнении и ни в чьем больше»[171]. В ответ он услышал ледяное молчание. Когда оно завершилось, завершилась и карьера Бернстайна в CBS. Времена действительно изменились.

В новом, получившем прозвище «Черная скала», здании CBS на углу нью-йоркской Шестой авеню и Пятьдесят второй стрит, Клайв Дэвис так и продолжал зажимать классическую музыку, пока в мае 1973 его не вывели из этого здания вооруженные охранники, — Дэвис был обвинен в присвоении 53700 принадлежавших компании долларов, которые он потратил на убранство своей квартиры на авеню Сентрал-Парк-Вест, и еще двадцати тысяч, уплаченных им за бармицву сына. Дэвис твердил,

что ничего дурного не сделал. Убранство квартиры было необходимо, чтобы производить впечатление на музыкантов. Обвинения в мошенничестве и выписывании фальшивых счетов (каковые он отрицал) были с него сняты. Он признал себя виновным в уклонении от уплаты налогов и уже год спустя воспрянул духом в компании «Arista Records», заняв в хит-параде первую строку с записью Барри Мэнилоу. В 2001 году имя Дэвиса было внесено в «Зал славы рок-н-ролла», как имя одного из героев музыкального бизнеса. Дэвис докатился даже до похвальбы насчет того, что компакт-диски названы именно так в его честь — инициалы-то у них одинаковые: CD.

После этого скандала Либерсону пришлось вернуться назад, однако он был уже не тем человеком, что прежде. «По пути к пенсии со мной приключилась довольно странная вещь» — сказал он на собрании торговых представителей компании и ответом ему стал несколько натужный смех. На Бродвее шел мюзикл «Волосы», в котором на сцену выскакивали совершенно голые актеры, Бернстайна сменил в Нью-Йорке Пьер Булез, французский аскет, ненавидевший Моцарта. Набраться энтузиазма, необходимого для создания записей, было трудновато. «Годдарду нравилось вести собрания торговых представителей, — говорит Дон Ханштейн, — брать после торжественного обеда микрофон и с суховатым юмором представлять концертные номера. Манера одеваться изменилась, — каждый облачался кто во что горазд, — однако он неизменно появлялся там в строгом вечернем костюме и при галстуке-бабочке. „Полагаю, вам всем хочется узнать, почему я так одет, — начинал он. — Потому что мои джинсы не вернулись из прачечной вовремя“»[172].

Он продержался два года, а затем передал дела закадычному другу Дэвиса Уолтеру Йетникоффу и ушел на покой, перебравшись в Санта-Фе, где в мае 1977-го умер от скоротечного рака. «Я здорово разозлился, когда он взял да и помер, — говорил Йетникофф. — Он сохранил безупречную репутацию, а ведь делал, что хотел. Он победил систему. А после помер, сукин он сын! Вы, может, думаете, что я шучу, но я действительно разозлился»[173]. Теперь и глухонемой уяснил бы, что тон разговоров в «лейбле Тиффани[174]» сильно переменился.

Йетникофф, бруклинский юрист и обладатель самолюбия размером со штат Нью-Йорк, уволил Пола Саймона, позволил хищному Дэвиду Геффену переманить к себе Боба Дилана и подписал контракт с Майклом Джексоном, юным-певцом из семейной рок-группы, которому предстояло стать самой прибыльной рок-звездой всех времен и народов, несмотря на его странноватое пристрастие к обществу маленьких мальчиков.

Йетникофф ничего предосудительного в поведении Джексона не усматривал. «Я выхожу из комы часов в 7 или 8 утра, — признавался он, — а к 9 уже приканчиваю полбутылки водки. Потом звоню кому-нибудь на CBS, скажем, директору торговой сети или начальнику бухгалтерии, и устраиваю им разнос. После этого выволакиваю себя из кровати и примерно к полудню добираюсь до офиса. И наш буфетчик тут же притаскивает мне коктейль „отвертка“»[175].

Под этим обличием сексуально сверхактивного сквернослова и выпивохи крылся ум тонкий и плодовитый. В 1967-м, еще работая в юридическом отделе компании, Йетникофф заключил договор о партнерстве, по которому CBS предоставляла «Sony» лицензию на продажу своей продукции в Японии. Основатели «Sony» были поклонниками классической музыки. Караян, посещая Японию, останавливался в доме Акио Морита и голышом плавал в его бассейне. В этом доме гостили также Леонард Бернстайн и Лорин Маазель. Второй после Морита человек в компании, Норио Ога, когда-то учился в Берлине на классического баритона и отказался от быстро набиравшей ход оперной карьеры в обмен на перспективу получить в будущем бразды правления «Sony». Эти двое были пропитаны западной культурой, но тем, чего они действительно жаждали, была культура молодежная. Рок-звезды CBS обеспечили рост авторитета «Sony» во всей Азии. Йетникофф, понимавший важность этой сделки, лично доставил контракт — под проливным дождем — в дом Морита. Болевший гриппом председатель правления «Sony» лежал в постели. Йетникофф, с которого лило в три ручья, ждал в вестибюле его дома, когда будут прочитаны, переварены и подписаны все пятьдесят страниц контракта.

Каждая компания вложила в совместное предприятие по 1 миллиону долларов. К 1970-му «CBS-Sony» зарабатывала по 100 миллионов долларов в год. Ога, рослый и скупой на эмоции, способный к напряженной сосредоточенности и неистовому гневу, подружился с работягой Йетникоффым. Они проводили долгие вечера за беседами о смысле жизни и оставались на ночь в домах друг друга. Йетникофф, заботившийся о благополучии азиатского «золотого дна», хотел, чтобы «CBS-Sony» возвращала часть своих прибылей материнской компании. Ога от прямого ответа уклонялся. Йетникофф, дабы умаслить его, задешево поставлял через свой лондонский филиал в Японию записи Джона Уильямса (CD 45, p. 211), Мари Перайя и Эндрю Дэвиса. «Компания больше не интересовалась классикой и едва ли не обижалась, когда ей предлагали новый проект» — говорит Пол

Мейерс, тогдашний директор международного репертуарного отдела. RCA, решив собезьянничать, также перенесла всю связанную с классикой деятельность в Лондон, где Андре Превен записывал симфонии Воан-Уильямса, а ирландский флейтист караяновского оркестра, Джеймс Гэлуэй, обратился в солирующую звезду. Офис компании возглавлял Кен Глэнси, прежний помощник Либерсона; когда его убрали, «пришедшее ему на смену высшее руководство либо не интересовалось классической музыкой, либо ничего в ней не смыслило»[176].

Компании США перестали, по сути дела, записывать американские оркестры и тут, к полной для всех неожиданности, в стране объявились европейцы. Бостон, в 1969-м брошенный RCA, предложил «Deutsche Grammophon» Артура Фидлера с его оркестром легкой музыки «Boston Pops» — при условии, что компания запишет и кое-какой классический репертуар с Уильямом Штайнбергом и протеже Бернстайна Майклом Тиланом Томасом. Бостонский симфонический оркестр в профсоюзе не состоял и потому с ним можно было договариваться о цене записи.

Месяц спустя в Чикаго появилась — по пятам за Джоджем Шолти — «Decca». Оставшийся после ухода Калшоу не у дел Шолти, судя по всему, обозвал Миншалла «заурядностью»[177] и пригрозил уходом из лейбла, если тот не будет записывать его новые оркестры. И к большому удивлению Шолти, Розенгартен дал согласие на его уход. Первый сезон Шолти в Чикаго завершился заморским турне; он остановился в Вене, чтобы записать Восьмую симфонию Малера с Чикагским симфоническим оркестром и хором Венской оперы — в пику Филармоническому. В итоге, Шолти сделал в Чикаго сотню записей, продав 5 миллионов дисков. «Англичане не умеют продавать»[178] — ворчал он, однако факты говорили совсем обратное — и, во многом, благодаря шефу нью-йоркского бюро «Decca» Терри Макьюину.

«Терри представлял собой человека гаргантюанских вкусов, а накладных расходов у него было столько, сколько я и не видел никогда, — говорит тогдашний журналист „Нью-Йорк Таймс“ Стивен Рубин, ставший впоследствии преуспевающим издателем. — Он был из тех людей, что не способны по вечерам оставаться дома. Терри устраивал фантастические обеды с Режин Креспен, Тибальди, Мэрилин Хорн, Биду Сайао, — а потом мы возвращались в его дом и слушали пленки, на которые он записывал вокалистов, певших самые причудливые партии на самых разных языках. Терри питал пламенную страсть к вокалистам. Очень большая часть его личных вкусов отразилась в

записях „Decca Records“, или „London“, как она здесь называлась. Во времена Терри „London“ была лейблом вокалистов и никого больше.»[179]

Судьба послала ему двух мировых звезд. Джоан Сазерленд была королевой бельканто, а ее еще неоперившийся партнер Лучано Паваротти имел все необходимое для того, чтобы стать тенором столетия. Калшоу он не понравился, а у Розенгартена теноров и так было пруд пруди — Ди Стефано, Корелли, Мак-Кракен, — зато Миншалл контракт с ним подписал и, когда Паваротти в 1967-м приехал в Нью-Йорк в качестве дублера Карло Бергонце в караяновском «Реквиеме» Верди, Макьюин полюбил его с первого взгляда — один человек-гора другого. Он отвел тенора сначала к стилисту, а затем к модному фотографу Франческо Скавулло. «Вы такой милый малый, Лучано, — сказал он. — А это значит, что рекламировать вас должен настоящий непотребный сукин сын»[180]. Для того, чтобы выводить Паваротти в люди, был нанят пробивной Герберт Брестлин, и скоро все другие вокалисты оказались оттертыми на второй план. Что же касается Сазерленд, для нее Макьюин создал имидж гранд-дамы великой традиции.

Достижения его признавались далеко не всеми. «Рей Миншалл всегда его недолюбливал, — говорит Пол Мейерс, — однако большинство из нас считало, что Терри обладает огромным авторитетом». «Артисты его любили, — говорит Бреслин, — отчасти и потому, что человеком он был необычайно щедрым, — а кто же не любит щедрых рекламных агентов? Он всегда устраивал по окончании записей обеды, приемы, рекламные акции — разумеется, все это на деньги „Decca“.»[181] Благодаря Макьюину, Шолти попал в мае 1973-го на обложку «Таймс» как «Самая быстрая дирижерская палочка Запада» — маэстро для среднего американца. Другие лейблы, старавшиеся сделать имя дирижерским звездам несколько меньшего калибра, обнаружили, что погоня за славой уже завершилась и победитель известен.

«Philips» начал с Сан-Франциско и молодого Сейдзи Озава, стараясь проникнуть через его посредство на строжайшим образом охраняемый японский рынок грамзаписей. Озава с его копной волос, водолазкой и приятельскими отношениями с боссами «Sony» Моритой и Ога, стал первым японцем, возглавившим западный оркестр. Фотогеничный, энергичный и обладавший несколько смещенными в сторону от привычного центра музыкальными вкусами (CD 65, p. 235), Озава, в конечном счете, перебрался из Сан-Франциско в Бостон. Контракт с Бостонским оркестром «Philips» получил от DGG без каких-либо

затруднений, поскольку эти два лейбла приближались к следующему этапу слияния. Фритс Филипс, собиравшийся вскоре уйти на покой, договорился с Эрнстом фон Сименсом о соединении их лейблов в «PolyGram International». При этом DG («Gesellschaft» было отброшено) и «Philips» должны были на некоторое время сохраниться как отдельные компании, однако предполагалось, что при возникновении каких-либо конфликтов голландцы будут уступать немцам.

DG начала свою деятельность в Америке, опираясь на Караяна. Состоялось сенсационное выступление маэстро в «Мете», где он произвел очень сильное впечатление на молодого музыкального директора театра Джеймса Ливайна: «феноменальное вдохновение», сказал Ливайн. «Караян не успокоится, пока его не обожествят и в Соединенных Штатах» — говорил один из отвечавших за записи сотрудников компании[182]. В итоге, нью-йорский шеф DG Гюнтер Генслер начал агрессивную подкормку магазинов грамзаписей «рационом К». Однако успеху Караяна препятствовало его нацистское прошлое, и DG решила, что ей необходим американский противовес этого дирижера. Когда CBS отказалась от услуг Бернстайна, DG подрядила его записать в «Мете» «Кармен» с Мэрилин Хорн в заглавной партии. Запись получила в 1973-м премию «Грэмми», однако непроданные комплекты ее вскоре начали забивать мусорные контейнеры музыкальных магазинов. DG заключила с Бернстайном еще один контракт — на запись далеко не ходовой симфонии «Фауст» Листа, за которой последовали три его собственные симфонии. Все это заставило Караяна отменить — в интересах «DG America» — наложенное им вето и пригласить Ленни продирижировать Лондонским симфоническим и Венским филармоническим на Зальцбургском фестивале 1975 года.

Последовал фарс самого низкого пошиба. Узнав о том, что Ленни направляется в Зальцбург, лондонский офис CBS заклеил портретами Бернстайна все доступные магазинные витрины этого города. Каждое утро, направляясь к месту работы, Караян продирался через целый лес этих портретов. Маэстро они нисколько не радовали, и еще меньше порадовал его триумфальный проход появившегося в последнюю минуту Бернстайна по Фестивальному залу к первому ряду кресел, достигнув коих, он перегнулся через перила оркестровой ямы и принялся здороваться со множеством своих приятелей из Венского филармонического, — все это время Караян дожидался за пультом возможности приступить к исполнению «Дон Карлоса» Верди. Федеральный канцлер Австрии Бруно Крайский устроил в

честь семидесятипятилетия Бернстайна государственный прием. Исполнение Бернстайном Восьмой Малера превозносилось австрийской прессой как «ни с чем не сравнимое событие». Караян багровел и лиловел, однако DG своего добилась. В 1981 году Бернстайн подписал с «Желтым лейблом» эксклюзивный контракт.

Все эти перестановки привели к тому, что три главных лейбла звукозаписи овладели «Большой пятеркой» американских оркестров. Кливленд поступил в распоряжение «Decca», Филадельфия — в распоряжение «Philips», Нью-Йорк — в распоряжении DG. Чикагские музыканты отказывались вести переговоры об оплате, если на них не присутствовал представитель «Decca». К 1980-му британский лейбл, владевший правами на Шолти, Паваротти и Сазерленд, обеспечивал почти третью часть продаж записей классической музыки в США. «Decca Sound» словно накрыла Америку армейским одеялом, сведя различия между оркестрами к минимуму, однако ветераны вьетнамской войны старели и спрос на классику понемногу ослабевал. Шолти, при всей его мощи, так и не смог достичь славы Тосканини, а когда Озава утратил сходство с музыкантами «Битлз», Бостон вступил на долгий путь, который привел его к обращению в оркестр попросту скучный. Ливайн, Тилсон Томас и Леонард Слаткин еще сохраняли высокую репутацию, однако новых музыкальных директоров американские оркестры искали в европейских лейблах грамзаписи.

EMI, державшаяся в стороне от американских забегов наперегонки, погрязла в десятилетней трясине британского нефтяного кризиса и забастовок. Локвуд ушел в отставку, передав дела бухгалтеру «Форд Моторс» Джону Риду, который, обнаружив, что прибыли от продажи записей «Битлз» с каждый годом все возрастают, заявил: «музыкальный бизнес способен позаботиться о себе сам» — и начал искать прибыльное дельце на стороне. В то время последним писком моды в медицинской диагностике были компьютерные томографы, и Рид вложил кучу денег в покупку маркетинговых прав на них. Режиссеров звукозаписи вытаскивали из студий и отправляли в больницы. «Меня поставили во главе Восточно-европейского отдела, — вспоминает Питер Андри. — Я слетал с Джоном Ридом в Россию, чтобы попытаться продать русским томографы, но ничего у нас не вышло, поскольку русские женщины в них попросту не влезали. Слишком широкие бедра».[183]

Затем Рид потратился, скупая отдавшие Богу душу киностудии, — идея состояла в том, чтобы воскресить британскую кинематографию. Представления о происходящем в

музыкальном мире Рид утратил настолько, что, когда панк-группа «Sex Pistols» позволила себе слегка поматериться на семейном канале телевидения, он ее тут же уволил. «Мы в EMI считаем себя обязанными, — соловьем заливался Рид, — отказываться от записей, которые могут показаться оскорбительными большинству наших граждан… EMI отнюдь не желает брать на себя роль публичного цензора, однако считает необходимым поощрять сдержанность.»[184] Хорошим подспорьем для продаж грамзаписей сдержанность никогда не была и доверие молодежи к EMI словно ушло в песок.

Что касается классики, с ней все уладилось, когда за дело взялся Питер Андри. Человек бесстрастного аристократического склада, он опирался в своих надеждах на главного дирижера Лондонского симфонического оркестра Андре Превена, когда-то бывшего мужем поп-певицы (Дори Превен), а затем женившегося на кинозвезде (Мие Фэрроу). В пораженной забастовками и отключениями электричества Британии такая знаменитость второго ряда сходила за символ сексапильности, и Превен, получивший прозвище Андре Превью, стал неотъемлемой частью трехканального телевидения страны — и как музыкант, и как продавец производимых EMI предметов домашнего обихода. Его называли «первосортным исполнителем второсортной музыки», хотя он прекрасно справлялся и с такими яркими вещами, как «Carmina Burana» и «Колокола» Рахманинова. Некоторые музыканты ЛСО попытались, затосковав по большей глубине, заменить его Юджином Йохумом, однако Превен продержался одиннадцать лет, продувая ветерком поверхностности музыкальный мир Лондона.

У Питера Андри, сознававшего недочеты Превена, имелось припрятанное в рукаве секретное оружие. «Я всегда поддерживал контакты с Караяном, — говорит Андри. — Если он проездом оказывался в Лондоне, его секретарь Андре фон Маттони давал мне знать об этом, и я приезжал в аэропорт, чтобы обменяться с ним парой слов, поговорить о музыке, сказать, как он великолепен.» У Караяна произошла размолвка с DG, которая по его просьбе платила ему твердый гонорар за каждую долгоиграющую пластинку, — это позволяло оставить его вторую жену, Аниту, которую он недавно заменил французской моделью Элиетт, без процентов от роялти. Однако пластинки Караяна продавались огромными тиражами, и он сообразил, что махинации с алиментами обходятся ему в 6 миллионов дойчмарок. Караян попросил DG о компенсации. Немцы, не склонные удовлетворять ничем не обоснованные претензии, пришли в смятение. А тут еще Берлинский филармонический,

почуяв, что в воздухе запахло несогласием, встрял с собственным требованием: увеличить оплату сеанса записи до 65 дойчмарок в час, то есть до той суммы, которую «Decca» выплачивала чикагским музыкантам. «Не реально», ответила DG. Обстановка становилась все более накаленной, и тогда Андри, превосходно рассчитав время, предложил взять на себя одну треть следующего контракта Караяна с DG — пятнадцать сеансов записи в год, — а это означало, что и маэстро, и музыканты станут зарабатывать больше. Караян, довольный тем, что ему удалось настоять на своем, подписал контракты с обоими лейблами. А затем наказал берлинских музыкантов, сделав для EMI несколько записей с парижским «Оркестром де Пари».

«Моя политика, — вспоминал Андри, — была основана на том, чтобы ублажать англоязычный мир Превеном, а Европу и Японию Караяном. А достижение мое состоит в том, что мне удалось сохранить классику живой и дееспособной в обстановке, пропитанной поп-музыкой. Ради этого пришлось отсиживать скучнейшие совещания и пощелкивать пальцами, слушая тамошние шумные разглагольствования. Однако команда из Караяна и Превена получилась чудесная». Чудесная настолько, что Эдвард фон Сименс негласно предложил Андри пост президента DG и «Philips». Андри ответил отказом. Сименс повторил предложение, увеличив предлагавшуюся сумму. «И каждый раз это позволяло мне улучшить мое положение в EMI» — смеется Андри, делец до мозга костей.

Если Легг всех своих соперников ненавидел, Андри с легкостью шел на компромисс. Он позволил DG записать Карло Марию Джулини, «поскольку в EMI его записи расходились плохо», как позволил записать и Пласидо Доминго, который построил свою карьеру в мире грамзаписи неразумно, записываясь слишком во многих фирмах, ни одна из которых не продвигала его так, как «Decca» Паваротти. Эксклюзивность — вот девиз, под которым вели свои дела серьезные лейблы. Как правило, двое их высокопоставленных сотрудников встречались за ленчем в каком-нибудь постыдно дорогом ресторане Лондона или Зальцбурга и, вдоволь напробовавшись редких вин, приступали, уже за кофе, к торговле талантами.

— Я дам вам Аррау и двух Бренделей, а за это Превен сыграет с Хайтинком «Рапсодию в стиле блюз», — мог сказать «Philips» EMI — ни дать ни взять двое мальчишек, обменивающихся на игровой площадке сигаретными вкладышами.

— Нам нужен Венский фил для превеновского Чайковского, — отвечала EMI.

— Это непросто, DG уже договорилась с Веной о своем новом Чайковском. Хотя DG хочет получить от нас Эмми Амелинг, так что я попробую их уломать. А вы не сняли бы с моих плеч голландского скрипача с концертом Брамса?

— Только если вы возьмете у нас для Дилиуса английского виолончелиста.

Как ни грубо все это звучало, такие обмены нередко приносили исполнителям огромную пользу. Солист, дважды потерпевший поражение в «Philips», получал возможность в третий раз попытать удачи в EMI. Если Ашкенази («Decca») стоял на том, что только Превен (EMI) понимает его трактовку концертов Рахманинова, Миншалл и Андри заключали сделку, доставлявшую радость обоим исполнителям. Обмены крепили уверенность ведущих лейблов в том, что их музыканты принадлежат к элите и позволяют защищать потребителей от потока халтуры.

Таланты изыскивались постоянно — в концертных залах, на репетициях опер, на выпускных концертах консерваторий. Продюсеры приходили с новыми именами на ежемесячные совещания, а решения принимались на основе страстной убежденности. «Андри сказал, что мы собираемся записывать итальянские оперы и должны выбрать между Риккардо Мути и Джеймсом Ливайном, — говорит продюсер Джон Мордлер. — Меня послали в Вену, послушать, как Мути дирижирует „Аидой“, — он меня потряс. После этого о Ливайне и разговора не было»[185].

2 декабря 1970 EMI привезла Мути в Англию, чтобы он продирижировал оркестром «New Philharmonia»[186] в Кройдоне, непритязательном пригороде Лондона. Оркестранты, знавшие о договоре на запись, попросили его стать их главным дирижером. Для Мути — угольно-черные волосы, безупречно сшитый и отглаженный костюм, тридцать с небольшим лет — Рождество в том году наступило раньше обычного срока. Записав «Реквием» Керубини, он запечатлел свое мастерское владение «Аидой» в ратуше Уолтемстоу. Первая пробная запись оказалась беспорядочной, слишком много музыкантов было разбросано по огромному залу. Мути прослушал ее и лицо его потемнело, предвещая грозу. Он снова вылетел в центр зала и продирижировал оперой так, что исполнителей прошибла испарина и охватил восторг. «В нем ощущался неотразимый магнетизм» — говорит Мордлер. Да и состав исполнителей (Монсеррат Кабалье, Доминго, Фьоренца Коссото, Николай Гяуров и Пьеро Каппуччилли) был в дальнейшем назван классическим. Другое дело, что продажи шли вяло. В разгар

нефтяного кризиса лишь немногие готовы были рискнуть и выложить 12 фунтов (стоимость обеда на двоих в хорошем ресторане) за молодого маэстро. Некий «пожелавший остаться неизвестным поклонник», — им был, скорее всего, председатель правления компании «Дженерал Электрик» Арнольд Вайншток, передал EMI 25000 фунтов, чтобы она записала Мути, дирижировавшего в «Ковент-Гардене» оперой Беллини «Капулети и Монтекки».

Иметь с ним дело с ним было отнюдь не легко. Вступив в любовную связь с работавшей в EMI блондинкой, он потребовал через нее увольнения администратора компании, который ему не понравился. После начального ажиотажа аудитория «Philharmonia» к оркестру охладела и оркестранты ощутили немалое облегчение, когда престарелый Орманди предложил Мути свой пост в Филадельфии. Мути озарил старый город сиянием звезд — Паваротти, Ренаты Скотто, Маурицио Поллини и русского пианиста Святослава Рихтера, с которым у него установилось полное взаимопонимание, — и потихоньку втянул EMI в осуществление записей в Америке. И хотя его пластинки расходились лишь невысокими тиражами, а исполненные им бетховенские симфонии навлекли на себя сокрушительную критику, ставший музыкальным директором «Ла Скала» Мути, о котором говорили как о новом Караяне, заставлял EMI и «Philips» вкладывать все большие и большие деньги в его взрывную карьеру.

Впрочем, EMI держала дверь открытой для любых вариантов. Саймон Рэттл, курчавый двадцатиоднолетний уроженец Ливерпуля, выиграл финансировавшийся табачной компанией дирижерский конкурс, частью приза которого была запись в EMI. Он попросил, чтобы ему дали исполнить Десятую симфонию Малера, сочинявшуюся композитором уже на смертном одре и законченную в 1964 году продюсером Би-Би-Си Дериком Куком при содействии композитора-эмигранта Бертольда Гольдшмидта. Крупные дирижеры относились к этой партитуре с презрением, Бернстайн и Кубелик в свои малеровские циклы ее не включали. Рэттл изучил ее вместе с Гольдшмидтом и расширил наиболее созерцательные пассажи с помощью братьев-композиторов Колина и Дэвида Мэтьюзов. Эта музыка, писал он, «требует от дирижера необычного творческого напряжения… он сталкивается лицом к лицу с материалом, к которому никто еще не прикасался, словно обращаясь в дирижера эпохи Малера»[187] (CD 71, p. 242). Запись получилась блистательно убедительной, и симфония вошла в малеровский канон. Еще до того, как она поступила в продажу, Рэттл был назван главным дирижером Бирмингемского

городского симфонического оркестра — главного оркестра второго по величине города Британии.

EMI потребовалось пятнадцать лет, чтобы сделать записи Рэттла безубыточными, ибо расходились они отнюдь не как горячие пирожки — после выпуска с энтузиазмом записанной им «Одиссеи» Никласа Моу, было продано всего девяносто экземпляров. Однако EMI твердо стояла на своем, и Рэттл отплатил компании исключительной преданностью, а, в конечном итоге, и наилучшим из трофеев — Берлинским филармоническим.

Между тем, дверь по-прежнему оставалась открытой. Беженец из Восточной Германии Клаус Тенштедт с огромным успехом дебютировал в США, исполнив в Бостоне Восьмую Брукнера. «Такое бывает только раз в жизни» — ахнула бостонская «Глоуб». Долговязый, слабовольный, склонный к одинокому пьянству, Тенштедт, репетируя в Филадельфии, заливался слезами, а после выступления там претерпел, будучи неспособным справиться с успехом, полный нервный срыв. Дирижируя Малером, Тенштедт казался воплощением этого композитора; продюсер EMI Джон Уиллан нянчился с ним на протяжении всей записи незабываемого напряженного малеровского цикла (CD 89, p. 262). Тенштедт, говорил изумленный Рэттл, «обладал уникальной способностью заряжать оркестр энергией и делал это быстрее, чем кто бы то ни было»[188]. Он был дирижером одноразового употребления, долго на этом свете не задержавшимся, однако Уиллан успел зафиксировать лучшее, на что был способен Тенштедт, и, когда этот антигерой возвратился после болезни в «Королевский фестивальный зал», на балконе висел плакат: «Добро пожаловать, Клаус». Такое произвело бы впечатление даже на Караяна.

Среди множества дирижерских палочек EMI Караян никогда не был таким премьером, каким он был в DG. Его плохо продуманное возвращение в EMI произошло в сопровождении советской команды, о которой можно было только мечтать — Рихтера, Давида Ойстраха и Мстислава Ростроповича (см. с. 283). За этим последовали дрезденские «Майстерзингеры» и поздние симфонии Моцарта и Чайковского. В 1970-х EMI получила благодаря Караяну 652719 фунтов прибыли, плюс почти миллион фунтов, пошедший на покрытие накладных расходов[189]. Андри, чтобы польстить тщеславию Караяна, приставил к нему рыжего молодого человека из отдела маркетинга, дабы тот поработал над имиджем дирижера. Питер Алуард полетел в Берлин и организовал настоящую фотосессию, — EMI требовались для конвертов новые фотографии

Караяна. От опекавшего Караяна Эмиля Юккера он ничего, кроме уверток, не добился и потому обратился к Михелю Глоцу, бывшему независимым консультантом маэстро по всем связанным с записями вопросам, и тот ухитрился урвать полчаса оплачивавшегося DG времени на получение нужных EMI снимков. После съемок Караян спросил у молодого человека: «Что вы делаете этим вечером?». — «Возвращаюсь в Мюнхен, маэстро». — «Нет, вы обедаете со мной».

Когда Алуард вернулся в Лондон, его вызвал к себе Андри: «Мне только что позвонил Караян. Он хочет, чтобы вы принимали участие во всех его записях». Алуард, наполовину англичанин, наполовину немецкий еврей, был кладезем детальных знаний и ходивших по индустрии слухов и установил с Караяном близкие отношения, оказавшиеся для классического отделения компании особенно полезными, когда в 1979-м, после долгого расточительства Рида, EMI, наконец, с ним рассталась. Как только разразился кризис, Андри послал Алуарда к Караяну с известием, что EMI не сможет записать давно лелеемую ею и дирижером «Тоску». «Ну, это мы еще посмотрим» — запальчиво ответил известный своей склонностью к сутяжничеству Караян. И подумав пару секунд, спросил у Алуарда: «А что если моей следующей записью в EMI будут „Времена года“ Вивальди с участием Анне-Софи Муттер?». Это сочетание старого мастера и юной немки, исполняющих безоговорочный хит, позволило EMI продать миллион грампластинок, а Алуарда оставило при впечатлении, что хитрый маэстро разбирается в бизнесе грамзаписи лучше, чем любой из его непосредственных начальников[190].

Впрочем, всякого, кто думал, что может с уверенностью положиться на Караяна, ждала большая беда. «Он никогда не забывал проявлений неуважения к нему» — говорит сопрано Биргит Нильсон[191]. Эмиль Юккер, десятилетиями делавший за него грязную работу, был уничтожен многомиллионным иском Караяна. Услышав, что во время одного из его концертов Юккера хватил удар, Караян сказал: «Люди, которые выступают против меня, добром не кончают» (он хвастался также, что поймал Розенгартена на воровстве рояльти и тот заплатил ему огромную сумму, чтобы уладить дело по-тихому, — утверждение, яростно отрицавшееся наследниками хозяина «Decca»[192]).

Чем больше записей делал Караян, тем больше он их продавал, и тем сильнее настраивал против себя критиков. Даже «Граммофон» с трудом отыскал слова похвалы для его четвертого и пятого бетховенских циклов, музыканты же ворчали, что гладенький перфекционизм Караяна попросту скучен, хотя вслух об этом говорили лишь очень немногие. Одно из таких

исключений составлял вольнодумный Рихтер, избегавший Караяна после осложнений, которые возникли при записи Тройного концерта Бетховена, когда дирижер отказал ему в просьбе повторить часть записи, — по той причине, что нужно было позировать для фотографий. «Ужасная запись, — писал Рихтер, — я полностью отказываюсь от нее… И что за тошнотворная фотография — он, принявший изящную позу, и мы трое, ухмыляющиеся, как идиоты»[193]. Картинка, вполне определяющая ту эпоху, эпоху порабощенности классической грамзаписи в пору расцвета Караяна.

Последние из сформировавших эту индустрию людей уходили в печали или в позоре. В марте 1975-го «Decca» уволила Гордона Парри, обвиненного в злоупотреблении денежными средствами. «После того, как Калшоу покинул „Decca“, твердой руки в компании не осталось, и склонность Гордона к эксцессам взяла над ним верх» — говорит Кристофер Маллисон. «Он набрасывался на меня во время сеансов записи, а это непозволительно» — говорит Кристофер Рейберн. Создатель «Decca Sound» нашел работу консультанта по звуку в Королевском оперном театре, в «Ковент-Гардене». Через несколько месяцев его уволили и оттуда, и он оставался безработным, пока один из причастных к торговле одеждой друзей, не подыскал ему место в закроечном цеху. «Я снова член большой команды, — веселился Парри, — а таким я всегда и считал себя в „Decca“»[194]. Гость, который заглянул в его домик, стоявший в безликом восточном районе Лондона, обратил внимание на отсутствие проигрывателя. Смерть Парри в феврале 2003-го прошла не замеченной британской прессой.

Розенгартен до последней минуты держал бразды правления в своих руках, никогда не забывая о необходимости достижения практического результата. Он говорил продюсерам, что они не должны скупиться на расходы, благо оплачивал эти расходы Лондон, — жалование, которое продюсеры получали от Цюриха, было мизерным. В середине 1970-х продюсер «Decca» получал 100 фунтов в месяц, но при этом занимал в опере место, стоящее 36 фунтов[195], путешествовал первым классом и останавливался в пятизвездных отелях.

В один из ноябрьских вечеров 1975-го супруги Шолти обедали у сэра Эдварда Льюиса.

— Это наверное Морис, — сказал председатель правления, услышав зазвонивший телефон.

— Как он? — спросил Шолти, когда Льюис вернулся к столу.

— Он умер.[196]

Место Розенгартена в правлении компании перешло к его

зятю Джеку Димштейну, который поговаривал о продаже принадлежавшей ему доли акций. У председателя правления имелись другие идеи. Через три десятка лет после первых заигрываний с «Philips» Льюис снова установил контакты с этой компанией. «Polygram» был на взлете. Он купил «MGM Records» и «Verve» и вместе с австралийцем Робертом Стигвудом, сопродюсером фильмов «Лихорадка субботней ночи» и «Бриолин», породил приливную волну музыки «диско», принесшую в 1978 году прибыль в 120 миллионов фунтов. Купавшийся в деньгах «Philips» купил «Decca» всего за 5,5 миллионов фунтов. В самый последний момент торгов поступило предложение от друга Риккардо Мути Арнольда Вайнштока из «Дженерал Электрик», однако держатели акций решили, что «Philips» подходит им больше. И в 1979 году «Decca» стала частью голландско-немецкого синдиката. Ее заводы в Соединенном Королевстве были закрыты, студия в Вест-Хэмпстеде продана. Заболевший лейкемией Льюис ненадолго пережил ее продажу. Он умер в январе 1980-го — казалось, ему стало не по силам наблюдать за тем, как его любимую компанию распродают по частям, точно кучу старого хлама[197].

Теперь центр записи классической музыки находился в Голландии, на плоской, в какую сторону ни взгляни, равнине. «Отдел Международных финансов и управления располагался в прекрасной старинной вилле, бывшей центром очень милого поместья, и ничем особо управлять не стремился, — говорит один из его британских сотрудников. — Он походил скорее на дом отдыха. Мы были… одними из первых, кто начал использовать „электронных редакторов“ (производившихся, разумеется, компанией „Philips“), которые по форме и размерам были точным подобием пианино»[198].

Впрочем, эта сонная обстановка была всего лишь видимостью, ибо голландцы втайне подготавливали аудио-революцию. «Philips» разрабатывал акустическую новинку — «компакт-кассету», офисный инструмент толщиной в одну восьмую дюйма, способный протягивать магнитную ленту со скоростью 1,875 дюйма в секунду. Никакое «культурное» ее использование не предусматривалось до тех пор, пока бизнесмены не начали проигрывать во время долгих поездок записанные на эти кассеты любимые песни, а индустрия звукозаписи не приступила к выпуску кассет с уже готовыми записями. «Sony» изъявила готовность взять новый формат на вооружение в обмен на право изготовления соответствующей записывающей и воспроизводящей техники. Вскоре японские плееры обошли голландские по всем статьям и «Philips» пожалел

о своей щедрости. Затем автомобильная промышленность решила добавить кассетный плеер к радиоприемнику, монтировавшемуся в приборных панелях автомобилей. Компания «Форд» отдала предпочтение картриджу размером с книжку карманного формата, использовавшему восьмидорожечную ленту. Теперь у компаний грамзаписи появился уже третий в ее истории формат, а плееры и кассеты наводнили собой скоростные многорядные шоссе.

Это была победа, грозившая обернуться поражением. В 1975-м американцы потратили на картриджи с записями 583 миллиона долларов — четвертую часть полного финансового оборота рынка грамзаписей. Однако весь остальной мир отдавал предпочтение кассетам — за их простоту, многофункциональность и качество звука, возросшее благодаря системе подавления шумов «Долби». Картриджи отмерли, а кассеты приобрели печальную известность как средство незаконного дублирования записей. Пиратство, никогда прежде особой угрозы не составлявшее, стало для музыкальной индустрии предметом нервной озабоченности. Уолтер Йетникофф пожаловался Норио Ога на то, что кассеты «Sony» губительно сказываются на продажах его компании. Ога ответил, что его устройства открывают для музыки новые рынки. Индустрия раскололась на создателей новой техники и консерваторов, державшихся за старый звуконоситель.

К этому расколу добавилось еще и новое бедствие под названием «квадро». В 1970-м RCA, норовя превзойти стерео, выступила поборницей системы с четырьмя динамиками, разработанной в Японии компанией JVC. Демонстрационными записями продирижировал Леопольд Стоковский, которому было в то время уже под девяносто. CBS, не задержавшись с ответом, бросила в бой систему объемной квадрофонии — «Surround Quadraphonic» (SQ). Две эти системы были взаимно несовместимыми. Записи, сделанные в одной квадросистеме, не воспроизводились другой — в итоге, обе долго не протянули. Между тем, в 1970-м «Sony» представила на пресс-конференции в Токио, украшением которой послужил Герберт фон Караян, свою новую разработку — видео кассету. Видео кассеты, заявил маэстро, вскоре заменят собой «все фонографические записи»[199]. Разработанная «Sony» система «Betamax» была передовой во всех отношениях. Однако компания «Matsushita» противопоставила ей более дешевую хоть и обладавшую меньшей разрешающей способностью систему VHS. Исход борьбы двух систем решился, когда формат VHS был принят для записи голливудских фильмов — в итоге, показывать «Sony» стало попросту нечего. И Морито признал свое поражение.

«Philips», тихо работавшая в стороне от этой схватки, выступила с форматом «Laservision»: системой записи, в который эдисоновский метод превращения звука в электромагнитные волны не использовался вообще — звук преобразовывался в компьютерные цифры, которые записывались на плоский, защищенный герметичным покрытием пластиковый диск, и считывались лазерным лучом. Цифровая запись позволяла избавиться от неизбежных в случае магнитной ленты шумов, вибраций, сплывания и искажения звука, а также от потрескиваний долгоиграющих пластинок и скачков звукоснимателей. Будущее было за цифровой записью — но не за системой «Laservision». Из 400 построенных на ее основе устройств, проданных в Голландии, половина была возвращена в магазины. Ога, лежавший в больнице после вертолетной аварии, увидел систему «Laservision» в апреле 1979 года. Увиденное его поразило, и он уговорил «Philips» создать объединенную исследовательскую группу, которая расщепила бы ядро цифрового атома. Темп японцы задали бешеный. Голландцы еще неторопливо ковырялись в системах модуляции, когда Ога позвонил возглавлявшему группу Кису А. Шухамеру-Иммику и заявил, что у того есть неделя, чтобы сделать выбор, «иначе компания обратится за помощью к специалистам США»[200]. Размер диска был определен японцами. «Компактная кассета пользовалась огромным успехом, — заявила „Philips“, — и мы считаем, что диск не должен превосходить ее по размерам.» Однако Морита обнаружил, что в этом случае время воспроизведения окажется не большим часа, примерно таким же, как у долгоиграющей пластинки. И потребовал, чтобы CD были достаточно большими для размещения на них всей Девятой симфонии Бетховена — любимой музыки его жены. Голландцы предложили диаметр, на полсантиметра больший стандартного «пивного кружка» и обеспечивавший время записи, равное восьмидесяти минутам. Отверстие в центре CD совпадало по размерам с самой мелкой голландской монетой. Гаражные методы работы, восходившие еще к Джонсону и Берлинеру, держали создателей цифровой системы звукозаписи мертвой хваткой. «Sony» потребовала, чтобы все разработки были завершены к маю 1981 года, когда в Афинах должен был состояться Международный съезд музыкальной индустрии.

Цифровая запись звука на магнитную ленту осуществлялась и раньше. Профессор МТИ[201] Томас Стокман, изучавший во время разбирательства Уотергейтского дела магнитофонные записи разговоров Ричарда Никсона, создал устройство «Soundstream»[202] и в 1976-м провел его испытания во время

оперного фестиваля в Санта-Фе. Там он познакомился с двумя кливлендскими музыкантами, попросившими разрешения использовать его систему при осуществлявшейся созданной ими компанией «Telarc» записи музыки для духовых инструментов (CD 67, p. 237). Музыка была записана 4–5 апреля 1978 года под управлением Фредерика Феннела и эта первая цифровая долгоиграющая пластинка вывела из строя далеко не один из установленных в магазинах демонстрационных динамиков. Следом та же «Telarc» записала «Жар-птицу» Стравинского (Симфонический оркестр Атланты, дирижер Роберт Шоу) и «Картинки с выставки» Мусоргского (Кливлендский оркестр, Маазель). «Decca» сделала цифровую запись «Новогоднего концерта в Вене» (1979), получив звук, куда более яркий, чем при аналоговой записи.

За месяц до Афин Морита и Караян продемонстрировали на зальцбургском Пасхальном фестивале 1981 года цифровой аудио диск. «Все остальное, — громогласно объявил дирижер, — это газовое освещение». Караяну приходилось спешить. Он пережил удар, затем операцию на позвоночнике, его постоянно мучили боли. У себя дома, в Анифе, он маниакально просматривал на огромном экране видео записи собственных концертов и редактировал их, подготавливая свое видео наследие. Он надавил на «Polygram», заставив эту компанию вложить 100 миллионов дойчмарок в строительство завода по производству цифровых дисков в Ганновере. Ога потратил 30 миллионов долларов из дивидендов «CBS-Sony» на строительство аналогичного завода в префектуре Сидзуока. Гонка шла такая, что глава производственного отдела «Sony» Нобуюки Идеи слег с сердечным приступом и наблюдал за презентацией новинки по телевизору, стоявшему в его больничной палате.

В Афинах индустрия раскололась на сторонников лошадиной силы и приверженцев атомной энергии. Когда Ога продемонстрировал прототип CD, владельцы лейблов грамзаписи восстали, обвинив производителей нового оборудования в том, что они пытаются убить «золотой долгоиграющий диск». «Истина в звуковой дорожке! Истина в звуковой дорожке!» — скандировали они. «Нас там чуть не поколотили» — вспоминает дородный глава «Philips» Ян Тиммер[203]. EMI и RCA бойкотировали CD, пуристы объявили его звучание «выхолощенным». «Японцы обожглись и уже не впервые»[204] — злорадствовал Раймонд Кук, избранный в Афинах президентом Международного общества аудио техники.

Однако долгоиграющая пластинка, как бы ни протестовали те, кто хранил ей верность, была обречена. «Почти каждая

продаваемая сейчас запись имеет тот или иной дефект, а во многих случаях я обнаруживаю на пластинке столько шумов, треска, царапин, что слушать ее с хотя бы каким-то подобием удовольствия оказывается невозможно» — вот одна из типичных печатавшихся в «Граммофоне» жалоб его читателей[205]. Ритуал стирания пыли с пластинки, установки ее в проигрыватель, осмотра иглы и опускания на нее звукоснимателя выглядел в век автоматики устарелым. Продажи пластинок неуклонно падали. Из выпущенного принадлежавшим EMI лейблом «Classics for Pleasure»[206] тиража английского «Кольца» под управлением маститого Реджиналда Гудола было продано всего восемьдесят шесть экземпляров. Столь мрачные цифры редко становились всеобщим достоянием, однако время от времени суровая правда все же выходила наружу. Летом 1982 года один из руководителей «Polygram» уговаривал журналиста из «Санди Таймс» написать что-нибудь о двух хорошеньких французских сестрах Кате и Мариэль Лабек, которые записали переложение гершвиновской «Рапсодии в стиле блюз» для четырех рук, ставшее во Франции хитом, — там было продано 100000 экземпляров этой записи.

— А сколько продано вне Франции? — поинтересовался журналист.

— В Штатах запись в продажу не поступала, в Соединенном Королевстве разошлось три тысячи.

— Не много…

— Вы шутите? — воскликнул руководитель торгового отдела. — Три тысячи пластинок с записью классики — это для Соединенного Королевства цифра огромная. Большинство их и до десятой ее части не дотягивают…

— Вы шутите? — эхом отозвался журналист, неспособный поверить в расхождение между действительными цифрами продаж и теми, которые скармливались легковерной публике.

Журналист договорился о встрече с сестрами, которые жили в стоящем неподалеку от Оксфорд-стрит отеле «Уэстбери», и, приближаясь к их номеру, увидел двух шмыгнувших в дверь на другом конце коридора мужчин. Одного он узнал — это был продюсер EMI. Ситуация выглядела попросту сюрреалистической. При всей мизерности объема продаж их записей, девушек обхаживали сразу несколько лейблов [207]. «Если бы компакт-диск не появился тогда, когда он появился, — говорит глава „Archiv“ Хольшнайдер, — нам всем была бы крышка.»[208]

5. Чудо из чудес

В ожидании цифровой музыки на лужайках Англии расцветали, точно маргаритки, новые лейблы. Независимый инженер Брайан Кузенс вместе со своим сыном Ральфом основал в тихом эссекском Колчестере «Chandos». Они отыскали в советских балтийских республиках двух многообещающих дирижеров и с этого начались поразительные карьеры Неэме Ярви и Марисса Янсонса. «Hyperion» стал плодом мечтаний Теда Перри, оплачивавшего сеансы записи деньгами, которые он зарабатывал, водя днем фургончик с мороженным, а ночью такси по вызову; первым его большим достижением стала запись печальных песнопений Хильдегарды Бингенской. Двое выходцев из «Decca», Джек Бойс и Харли Ассил, учредили «Academy Sound and Vision» [209](ASV). Самой удивительной из этих маргариток была компания «Nimbus», которой правил из своего замка в Уэльсе господин французско-русского происхождения, носивший имя Нума Лабински. Граф Нума уверял, что он представляет собой «единственного живого наследника старинных школ пения»[210] — шумов, простирающихся от рычания до писка; кроме всего прочего, он построил в Уайстоун-Лейсе, графство Монмутшир, первый в Соединенном Королевстве завод по производству CD.

Музыкальный бизнес приобретал очертания все более причудливые, а ведущие лейблы ничего происходящего за их стеклянными стенами не видели и не слышали. CBS требовался для ее «Masterworks» новый глава. Это место было обещано Роберту П. Дэшу, вице-президенту по стратегическому планированию, однако его обошел явившийся из Израиля шустрый аутсайдер. Шимон Шмидт, основатель израильского филиала CBS, на который в этой стране приходилось 80 % продаж, захотел отдохнуть от напряжения, царившего на Ближнем Востоке. «Он был гением бизнеса» — говорит одна тогдашняя мелкая сошка[211], работавшая, впрочем, в самом сердце штаб-квартиры компании. «Шмидт посеял хаос, — говорит Пол Мейерс. — Он уволил половину штата, [заявив,] что намеревается покупать в Венгрии дешевые записи и продавать их на рынке США по полновесной цене.» «Хотите знать, как он принял на работу главу репертуарного отдела? — спрашивает Дэш. — Все чистая правда, я слышал эту историю от самого Зубина.»[212]

Шмидт попросил Зубина Мету, музыкального директора Нью-Йоркского и Израильского филармонических оркестров,

порекомендовать ему помощника. «Зубин решил, что Шимону нужна секретарша, и назвал ему Кэтрин Рид, которая когда-то работала в вашингтонском Центре Кеннеди. Мы и ахнуть не успели, а она уже стала репертуарным директором. Я разглядывал в своем кабинете макет конверта для „Ромео и Джульетты“ Прокофьева, — вспоминает Мейерс, — и тут входит Кэтрин и спрашивает меня, кто поет в этой записи главную партию.»

Женщина весьма привлекательная, Кэтрин очень и очень подружилась с застегнутым на все пуговицы президентом «CBS Inc.» Томасом Уайманом. Она сказала Уайману, что от Шмидта нет никакого прока, и израильтянина уволили. Дэш, все же ставший главой «Masterworks», будучи человеком деликатным, не задавал Рид никаких вопросов о ее отношениях с Уайманом. «Она как-то объявила в моем офисе, что он ей прохода не дает, и после этого ее никто даже пальцем тронуть не смел». Когда правление уволило Уаймана за неправильное обращение с оборотными средствами, вспоминает Дэш, «я в ближайшие несколько дней выставил и Кэтрин Рид».

Дэш, унаследовавший оборот в 20 миллионов фунтов стерлингов и полное отсутствие прибыли, рискнул прибегнуть к «кроссоверу» — в то время это слово еще не было бранным обозначением смешения жанров. Если Фрэнк Синатра мог петь Курта Вайля, а Джоан Баэз «Бразильские бахианы» Вилла-Лобоса, почему было не объединить усилия лучшего тенора мира и лучшего в Америке поп-барда? Катализаторами этой затеи стали Милт Окан — миллионер и магнат фолк-музыки, продюсер таких мастеров, как Гарри Белафонте, Мириам Макеба и «Питер, Пол и Мэри», — и человек по имени Генри Джон Дойчендорф младший, возглавлявший хит-парады под именем Джон Денвер. Милт был ярым поклонником Пласидо Доминго, который познакомил его в артистической «Ковент-Гардена» с Дэшем. «Мы несколько раз пообедали — с женами, без жен, — говорит Дэш. — Я заключил с Пласидо Доминго эксклюзивный контракт на „кроссовер“. Подчиненные мои решили, что я рехнулся. Затем Милт доставил мне альбом Пласидо и Джона Денвера „Perhaps Love“[213]. Он стал платиновым, мы продали сотни тысяч экземпляров. В том году „Masterworks“ получила, наконец-то, прибыль.»

Затем объявился Гленн Гульд. Он все-таки решил записаться с Караяном. Пока CBS боролась с DG за право поставить свой лейбл на конверте, Гульд позвонил Невиллу Мэрринеру, к тому времени ставшему музыкальным директором в Миннесоте. «Я хочу сделать запись с оркестром» — сказал Гульд. Мэрринер, трепеща от радости, полетел на север, в Торонто. Во время их

долгого ночного разговора Гульд сообщил Мэрринеру, что в хорошие дни ему удается записывать и доводить монтажом до ума две минуты звучания. «Это было бы неэкономно» — сказал Мэрринер. Они договорились о том, что Гульд запишет в своей студии сольную партию бетховенского концерта и пришлет запись Мэрринеру, а тот сделает оркестровую «подложку»[214]. Счастливый дирижер вернулся в Миннесоту, но тем все и кончилось. Через несколько дней после пятидесятилетия Гульда, в сентябре 1982 года, его поразил инсульт, и фортепиано утратило свою непостижимую легенду. Мертвым Гульд продавался быстрее и ходче, чем живым. Каждая его мемориальная пластинка расходилась лучше, чем предыдущая. То же самое происходило у EMI и с Марией Каллас — через пять лет после ее смерти. И это было тревожной тенденцией, ибо цивилизация, которая поклоняется своим мертвецам, обречена на гибель.

Продюсер Гульда Пол Мейерс перебрался в «Decca», надеясь найти там обстановку более благоприятную, однако попал в самую гущу интриг. «Рей Миншалл просто не умел приветливо разговаривать с подчиненными» — обнаружил он. «Рей всегда был скрытен, — говорит продюсер Джеймс Мэллинсон, — а нажим со стороны „Polygram“ все лишь ухудшил». Мэллинсон покинул компанию вскоре после того, как получил в один вечер тринадцать «Грэмми», и это породило слухи — необоснованные, настаивает он, — насчет того, что Миншалл уволил его из ревности. Вокруг Майкла Хааса, молодого продюсера-гея, сплелась паутина сплетен о том, что он-де спит с боссом. Хаас рассказал о них Миншаллу, и тот поручил ему поработать с исполнителями, чьи контракты уже годы и годы не обновлялись: с Карлом Мюнхингером, Хорстом Штейном, с женевскими записями. «Администрация относилась ко мне недружелюбно, но Кристофер Рейберн всегда стоял на моей стороне и Шолти тоже. Он был щедрым и крайне добрым человеком, — самый яркий „Mensch[215]“, с каким мне доводилось работать.»[216]

«Decca», занимавшая в иерархии «Polygram» низшую позицию, дралась с другими лейблами, как коты дерутся в мешке. Система предотвращения конфликтов, разработанная для того, чтобы три лейбла не повторяли репертуар друг друга, то и дело давала сбои. Все три выпустили в один и тот же месяц Пятую симфонию Брукнера, а год спустя — каждый по «Тристану и Изольде». Вечно подгоняемые продюсеры, оказавшиеся словно под перекрестным огнем требований корпоративной дисциплины и не менее настоятельных претензий Караяна, Хайтинка и Шолти, искали утешения в бутылке. Спиртное стало для всего классического

содружества тем же, чем были для рока наркотики. Старших руководителей компаний отправляли просыхать в санатории; один из продюсеров DG покончил с собой в клинике «Черный лес».

Напряжение спало, лишь когда конфликтный комитет возглавил Андреас Хольшнайдер. «Поскольку я происходил из самого маленького лейбла, из „Archiv“, а в прошлом был ученым, меня считали относительно нейтральным, — говорит он. — Я выполнял эту работу в течение нескольких лет. Выполнял, с точки зрения моих начальников, довольно успешно. И в конце концов, меня попросили встать во главе „Deutsche Grammophon“.»[217] Выбор времени оказался безупречным: лучшего момента для того, чтобы возглавить предприятие, записывающее классическую музыку, не было еще никогда.

Радужный рассвет просиял 31 августа 1982 года, когда из Токио поступило сообщение о том, что четырехсторонний консорциум, состоявший из «Sony», «CBS-Sony», «Philips» и «Polygram», довел компакт-диск до совершенства. 1 октября в японские магазины поступил производимый «Sony» плеер CDP-101 — в самом его названии стояли двоичные цифры, единица и ноль, которыми кодировался цифровой звук. Плеер сопровождался пятьюдесятью CD, выпущенными «CBS-Sony», их список венчал альбом Билли Джоэла «52nd Street». «Никогда еще не было подобного CD примера того, какую мощь способны обретать соединенные силы группы „Sony“» — восторгался Ога. CDP-101 стоил 700 долларов, CD были вдвое дороже долгоиграющих грампластинок. Ориентированный на состоятельных поклонников чистого звука, этот комплект предназначался прежде всего для аудиофилов средних лет. Одна пятая его записей была отдана классической музыке.

Японские магазины полностью распродали комплект за неделю, и спрос еще в течение девяти месяцев опережал предложение[218], а тем временем вперед вырвались европейцы — в марте 1983-го поступили в продажу 100 произведенных «Polygram» альбомов, изрядная часть которых также содержала записи классической музыки. В Британии за месяц разошлось 3000 ˚CD, такой же прием они получили во Франции, Западной Германии и Голландии. В мае CD добрались до Австралии, EMI также приняла новый формат. «Мы делаем то, чего желает потребитель, — брюзгливо сообщил представитель этой компании по связям с общественностью Брайан Саутхолл. — Мы готовы печатать музыку на виниле, на пленке — хоть на банановой кожуре, раз это именно то, что покупают люди.»[219] К сентябрю, в котором состоялся десант CD в США, компакт-диски

уже стали олицетворением нового мирового порядка. Появились автомобильные плееры, за ними в сентябре 1984-го последовал переносной «Walkman CD». Цены на плееры снизились до приемлемых, однако диски все еще стоили дорого и набивали мошну лейблов. К 1986-му CD превзошли по продажам виниловые пластинки. Продажи в США выросли с миллиона в 1983-м до 334 миллионов к началу 1990-х и 943 миллионов к 2000-му.

Десятилетие отчаяния закончилось. Классическая музыка вновь получила рыночную долю, которая выражалась двузначным числом, — впервые с добитловских времен. Более того, раскупалось просто-напросто все. Лейблы выпускали CD с небольшим временем звучания. Пятая симфония Чайковского, продолжающаяся сорок минут, занимала целый диск у всех лейблов за исключением «Telarc». Покупатели, которым требовались виолончельные сюиты Баха, платили DG и EMI за три диска, а CBS и «Decca» только за два.

Цифровой звук оказался поразительно честным. На демонстрационном отпечатке записи «Увертюры 1812 год» Чайковского виолончели Чикагского создавали какое-то плотницкое звучание. После третьего прослушивания записи удалось понять, что звуки пилы объясняются тем, что микрофон стоял слишком близкой к виолончелям. Ранние стерео и даже моно записи звучали на CD естественнее, чем более поздние многомикрофонные премудрости. Компакт-диски с записями Фуртвенглера, Ферриера, Бичема, Крейслера и Казальса (но не Тосканини) обогнали по продажам своих виниловых предшественников. Беда, однако же, состояла в том, что CD был неразрушимым. Составив для себя библиотеку классических записей, потребитель больше ни в каких приобретениях не нуждался.

При том, что в 1980-х музыкальный бизнес переживал бурный подъем, обратный отсчет, сопровождавший движение к точке распада, уже начался. Цифровая музыка нравилась далеко не всем. Эксцентричный антитрадиционалист Найджел Кеннеди, британский скрипач, на счету которого было два миллиона проданных записей «Времен года», требовал, чтобы EMI записывала его только на аналоговых машинах. «Множество моих любимых записей сделано на виниле, — писал он, — и я думаю, что мы сможем получить куда больше прекрасных исполнений, если исполнители вырвутся из сетей клинически стерильных технических стандартов, определяемых и требуемых сегодняшней музыкальной модой.»[220] Однако, когда Кеннеди играл вместе с Клаусом Тенштедтом бетховенский концерт в Киле, что на севере Германии, продюсеры без его ведома сделали в дополнение к

аналоговой записи и цифровую[221].

«У того, кто не способен понять, что CD несравнимы по качеству с другими записями, что они набирают 9,7 баллов из присвоенных идеальному совершенству десяти, просто-напросто жестяные уши, таким людям вообще не следует слушать музыку» — гневался Норио Ога[222]. Да и Караян демонстративно выпустил к своему восьмидесятилетию 20 ˚CD, причем некоторые в «специальном оформлении», то есть с пастельными обложками, написанными его пристрастившейся к живописи женой Элиетт. В тот год на долю Караяна пришлась треть всех продаж DG[223]. Его влияние, писал «Граммофон», «почти неизмеримо… Вряд ли существует на свете коллекционер записей, у которого нет по меньшей мере одного из дисков Караяна»[224].

И все же Караян страдал. Здоровье его было подорвано, а тут еще вышла в свет неожиданно объективная биография дирижера, написанная американским свободным журналистом Роджером Воном и выставлявшая напоказ непривлекательный караяновский комплекс превосходства: «Я был рожден, чтобы властвовать» — однажды сказал Караян[225]. Когда берлинские оркестранты наложили вето на кларнетистку Сабин Майер, звук которой не отвечал звучанию всей остальной секции духовиков, опечаленный Караян на несколько месяцев удалился в свой шатер, а затем прервал все связи с Берлином. Он переключился на Вену, где потребовал еще больших роялти, необходимых ему для создания своего видео наследия. В DG любимый продюсер Караяна Гюнтер Брист хотел выпустить видеодиски с записями маэстро, однако Хольшнайдер твердил, что это было бы «дорогостоящей ошибкой»[226]. Четвертая караяновская запись «Патетической» Чайковского и «Из Нового Света» Дворжака оказалась манерной и пресной, лишенной контролируемой силы его лучшей поры; операторы подолгу задерживались на закрытых глазах и перенесшем хирургическую подтяжку лице дирижера. Тем временем, победное шествие CD продолжалось, и DG, по словам одного из ее конкурентов, «была там, где всем нам хотелось бы оказаться»[227].

Компания «Philips» потеряла на CD-буме больше всех прочих. К 1983-му ее филиал «Polygram», сокрушенный внезапной кончиной стиля диско, задолжал 200 миллионов долларов. Группа «Bee Gees» подала на него в суд и отняла у компании еще 70 миллионов. Получивший некогда образование классического певца Ян Тиммер, встав у кормила власти компании, перенес ее штаб-квартиру из сонного Барна в Лондон и Нью-Йорк, где договорился о слиянии с «Warner». Йетникофф, пришедший от подобной конкуренции в ужас, вспомнил об антимонопольном

законодательстве и потребовал, чтобы эту сделку рассмотрела Федеральная комиссия по торговле. Огорченный таким поворотом дела Триммер выкупил долю «Siemens», вследствие чего весь этот музыкальный и кинематографический синдикат оказался под контролем голландцев. В 1989-м он начал продавать акции «Polygram» на амстердамской фондовой бирже, исходя из оценки стоимости компании, равной 5,6 миллиардам долларов.

Для классических записей последствия всех этих событий оказались очень тяжелыми. Теперь всем трем независимым лейблам приходилось руководствоваться ожиданиями акционеров, а любые крупные затраты должны были утверждаться головным офисом. Триммер вмешивался во все решения музыкального плана. Когда в 1990-м он вырос до поста исполнительного председателя правления материнской группы «Philips», его преемником стал Алэн Леви, «человек из тех, с кого нельзя и на минуту спускать глаз, иначе они своего дела не сделают»[228]. Леви — уроженец северной Африки, крепко сколоченный, курчавый, с квадратными очками на носу — называл себя человеком бизнеса, а не музыки: «Я не доверяю моим ушам»[229]. Главы отделов классической музыки страшились вызовов на его ковер, но обнаружили, что невежество Леви переносится легче, чем полузнание Тиммера. «С Леви нам было проще», — говорит Хольшнайдер, составлявший в то время предположительную послекараяновскую карту музыкального мира.

Хольшнайдеровская модель новой DG, выглядела как лейбл итальянского дизайнера и строилась вокруг Клаудио Аббадо, бывшего музыкальным директором сначала «Ла Скала», а ныне Венской оперы. В противоположность реакционно настроенному Караяну, интеллектуально изысканный и сексуально обаятельный Аббадо любил современных композиторов, придерживался левых взглядов и отдавал предпочтение малокалорийной кухне. К нему предполагалось добавить маститого и опытного Карло Марию Джулини, и Джузеппе Синополи, врача и археолога, дирижировавшего ныне оркестром «Philharmonia» и способного наделить эту модель альтернативным измерением. Международной иконой лейбла предстояло стать Леонарду Бернстайну, которому гарантировалось «положение абсолютной звезды»[230] и исполнение любого каприза. «Я лично занимался контрактами Аббадо и Бернстайна, — говорит Хольштейн. — Мне нужна была уверенность в том, что, если с Караяном что-то случится, мы не останемся голыми»[231].

Между тем, у «Sony» имелись собственные тайные планы. Пока Морита читал западным бизнесменам лекции о том, как им

следует управлять их экономикой, Ога описывал орлиные круги над CBS. «Я никогда не знал, в какой день Ога появится в Нью-Йорке, но появлялся он постоянно, — говорит Джозеф Дэш. — Как-то раз он сказал мне: „Джо, я думаю, что следующим Караяном станет Даниэль Баренбойм. Вам следует подписать с ним контракт на симфонии Брукнера“. Я ответил: „Большое спасибо, мы подумаем об этом“». Такое же предложение сделал директор правления CBS и будущий президент Всемирного банка Джеймс Т. Вольфензон, близкий друг Баренбойма. Дэш питал определенные сомнения: «Баренбойм мне нравился, однако я не думал, что мы сможем продавать его записи в количествах, достаточных для того, чтобы оправдать контракт, которого он от нас требовал».

Дэш попросил у Йетникоффа совета насчет того, как ему вести себя с японским партнером. «Ответ оказался таким: Игнорируйте Ога»[232]. Это был последний случай, в котором кто-либо из работников CBS смог позволить себе игнорировать Ога. CBS грозила опасность со стороны финансиста Лоуренса Тиша, который намеревался купить ее на корню и распродать ее активы, и Йетникофф пытался продать кому-нибудь свое подразделение записи. Он попробовал переговорить с Ога, встретившись с ним в Зальцбурге во время представления караяновского «Дон Жуана», но в середине второго акта у дирижера случился сердечный приступ, и его вынесли из театра на носилках. Морита согласился назвать свою цену, однако Тиш предлагал бóльшую. А затем наступил «черный понедельник» октября 1987 года. Стоимость акций упала, Тишу требовались наличные. И «Sony» проглотила «CBS Records» еще до завтрака, добавив к ней в виде десерта «Columbia Pictures». Обошлось ей это в 6 миллиардов долларов, однако курс иены был высоким, а эффект эти сделки дали бесценный. «Sony» завладела такой долей популярной культуры, которая позволяла ей финансировать разработку технических новинок до бесконечности. «Matsushita» и «Toshiba» последовали ее примеру, закогтив «Universal Pictures», «MCA Records» и изрядный кусок «Time-Warner». Всего за несколько месяцев бóльшая часть западной индустрии развлечений перешла в руки японцев, и журнал «Вэрайэти» залился слезами отчаяния.

Чтобы сохранить доверие потребителя, Ога оставил «Sony Records» в руках Йетникоффа, несмотря на его все учащавшиеся запои. Йетникоффу было приказано лечь на излечение. А пока он отсутствовал, боссы «Sony» взялись за главную свою цель. Караян заставлял их ждать. «Он все повторял: я подпишу, подпишу, но не сегодня» — говорит один из руководителей «Sony» Пол Бургер. Утром 16 июля 1989-го Ога прилетел в Зальцбург вместе с

Михаэлем П. Шулхофом, американским сотрудником компании и врачом, очень нравившимся маэстро. «Мне передали его просьбу приехать к нему прямо из аэропорта» — вспоминал Ога[233]. Двое представителей «Sony» покатили в Аниф, там их провели в спальню хозяина дома. Караяна мучила боль в груди, заставившая его отменить дневную репетицию. Вызвали, чтобы сделать ЭКГ, кардиолога, однако Караян отослал его. «Ко мне приехали двое самых близких моих друзей, — сказал он, — и я не позволил бы помешать нашей беседе даже китайскому императору». После ленча Караян попросил стакан воды. Шулхоф принес воду к его постели. «Он сделал один глоток, — рассказывал Ога, — и лицо его вдруг скосилось на сторону, он захрипел. Микки Шулхоф сказал: „Боже мой, это сердечный приступ!“. Я звал его: „Герберт, Герберт…“. Мы вызвали его жену, — она в это время мыла голову, — но он уже скончался.» Через два дня убитому горем Ога пришлось спешно сделать открытую операцию на сердце.

Караяна похоронили на кладбище Анифа — в полночь, дабы избежать толчеи прессы. На третью после его смерти ночь Элиетт пришла туда, чтобы погоревать на могиле мужа и, приближаясь к ней, обнаружила, что у могилы уже кто-то есть.

— Кто здесь, — воскликнула она, — что вам нужно?

— Это я, Карлос Клайбер, — рыдающим голосом ответил самый неуловимый из дирижеров мира. — Я не мог не прийти. Я любил его больше всех на свете.

Элиетт отвела Клайбера в свой дом, и до рассвета просидела с ним на кухне, уговаривая его стать директором Пасхального фестиваля[234]. Монарх был мертв, но музыка продолжалась. Караян оставил после себя гору из 950 записей и состояние в полмиллиарда долларов, которое ежегодно увеличивалось, благодаря роялти от записанных DG «Караян-экспресса» и «Адажио Караяна». И конца этому не предвиделось. Уже не так давно, верная примеру мужа Элиетт затеяла процесс с последним адвокатом Караяна и отсудила у него 3 миллиона евро.

6. Помешательство

Пока на сцене не появилась «Sony», записи классической музыки производились экономно. Все просчитывалось до последнего пенни и последнего контрабаса. «Наш корабль не должен давать течи» — говорил Питер Андри из EMI. «Мы же не сумасшедшие» — говорил Джозеф Дэш.

С приходом Ога и его нового главы отделения классической музыки Гюнтера Бриста, бывшего продюсера Караяна в DG, все изменилось. Прирожденным лидером Брист не был. Любивший выпить и закусить с друзьями, он провел на дверном коврике Караяна слишком много времени, чтобы обзавестись умением властвовать. «Если у меня и есть личные мотивы, — говорил Брист, — то состоят они в том, чтобы не разочаровать мистера Ога. Он великий мечтатель!»[235] Ога объявил, что «к концу столетия „Sony“ станет самым значительным из классических лейблов». Брист, весь опыт которого ограничивался работой в DG, перестроил лейбл на немецкий лад и перенес его штаб-квартиру в Гамбург.

Ветераны CBS восприняли это как пощечину — да еще и не ладонью, а камбалой. «Masterworks» прекрасно чувствовала себя в Америке, на ее долю приходилась четвертая часть продаваемых в США записей классики и шесть премий журнала «Биллборд», полученных за последние семь лет. «Это одно из самых прибыльных подразделений „CBS Records“» — сказал сотрудник Йетникоффа. Джозеф Дэш привел Бриста в «Мет», чтобы вручить Доминго платиновый диск «Perhaps Love». На следующий день Брист заявил, что никаких кроссоверов «Sony Classical» выпускать не будет. В мае 1990-го он уволил Дэша и обратил нью-йоркский офис в заштатный филиал. Сотрудники CBS, а многие из них были евреями, называли людей Бриста нацистами, а японцев «япошками». В Гамбурге Андреас Хольшнайдер сказал репортеру одной вечерней газеты, что над немецкой музыкой нависла «желтая угроза»[236]. DG оказалась в осаде. Ни один служащий этой компании никогда еще не перебегал на сторону врага. Ситуация обострялась все сильнее, старым друзьям и собутыльникам запрещали встречаться друг с другом. Брист перебил у DG видео записи Караяна, предложив за них более высокую цену, — он заплатил 10 миллионов долларов и израсходовал еще столько же на производство и рекламу. Понимая, что одного Караяна для поддержки нового формата лазерных дисков (именовавшегося в Германии «Bildplatte», то есть «диск с картинками») не достаточно, Брист спустил новое

состояние на съемки концертов Серджу Челибидаке, который еще в 1948 году отказался записываться на том основании, что слушатели не смогут увидеть, как он подает музыку. Почти уже восьмидесятилетний «Чели» был фигурой чудаковатой, предметом культа Мюхенского филармонического. Однако и его причудливости и раритетности для спасения «Bildplatte» не хватило, и DG предложила поделить с ней продажи Караяна, вслед за чем выпустила его оперы 1970-х на кассетах VHS. В итоге, передовой формат «Sony» зачах уже на взлете.

Брист провокационно расположил свои танки на лужайке DG, заняв на фешенебельной Нонненстиг построенную в конце девятнадцатого столетия виллу с парадной лестницей и расписными потолками. Он добавил к убранству своего кабинета греческих богинь, снабдив каждую золотым фиговым листиком. «У меня и по сей день сохранилась изготовленная домом „Гермес“ пепельница с цветным изображением этой виллы» — говорит один из тогдашних работников компании[237]. Приходившие на виллу артисты и агенты дивились ее роскоши. И многие из них, быстро произведя подсчеты, удваивали запрашиваемые ими гонорары. Берлинский филармонический поднял свою ставку до 180000 дойчмарок (125000 долларов) за три сеанса записи симфонии, а для того, чтобы хотя бы окупить такие затраты, требовалось продать 40000 дисков. Экономика записей классической музыки раззнакомилась с рыночной реальностью.

Перебегавшие к Бристу люди получали огромную прибавку к жалованью. Сотрудник «Decca» перешел с оклада в 40000 фунтов в год на 100000, а затем обнаружил, что он самый низкооплачиваемый продюсер во всей этой теплой компании. Во главе репертуарного отдела поставили помощницу Аббадо по Венскому оперному Олимпию Гинери — с поручением переманить ее прежнего босса из DG. Идея была неудачная, поскольку Аббадо ее на дух не переносил. Однако и он, подобно другим музыкантам, не смог устоять перед золотом «Sony» и, когда Берлинский филармонический выбрал его преемником Караяна, отдав ему предпочтение перед Маазелем и Ливайном, Аббадо подписал с «Sony» контракт, по которому она получала малую долю его записей. Ога объявил о создании «совместного интерпретаторского предприятия с участием Аббадо и Берлинского филармонического», а Брист, подражая итальянской стратегии DG, заручился услугами Джулини и Мути. «Видите, — сказал он человеку, заглянувшему в его украшенный портретами маэстро зальцбургский офис, — „Sony Classical“ работает с величайшими из живущих ныне итальянских дирижеров.»[238]

На стене все могло выглядеть распрекрасно, однако

подробности этому радужному декору не отвечали. Аббадо, выигравший в Берлине благодаря размерам его контракта с DG, рисковать полученным местом отнюдь не желал. Он предоставил DG право первого выбора его записей, а «Sony» пришлось довольствоваться остатками. Пока Брист похвалялся успехами, Хольшнайдер пригласил журналистов из независимой прессы, в том числе и меня, посмотреть, как Аббадо подписывает после его первого выступления с берлинским оркестром, контракт с DG.

Брист вторгся во владения Хольшнайдера, переключившись на раннюю музыку. Отобрав у «Teldec» Вольфа Эрихсона, продюсера Арнонкура, он поручил ему создать новый лейбл, «Vivarte». Эрихсон сделал сотни записей с такими музыкантами, как Леонхардт, Кёйкен, Бильсма и фон Асперен, однако заручиться услугами Арнонкура или каких-либо других крупных фигур барочной музыки не смог.

После того, как полезные качества Гинери оказались исчерпанными, ее заменили «менеджером по связям с исполнителями» Эрвином Вегом. Вег разделял с Бристом пристрастие к хорошим сигарам и тонким винам. Однако многие продюсеры считали его попросту хвастуном и транжирой. «Довольно похвалить при Веге какое-нибудь здание, и вы услышите: „Я знаком с его архитектором“. Похвалите в ресторане блюдо: „Это я показал шеф-повару, как взбивать яйца“. Похвалите музыку: „Именно я и посоветовал Вольфгангу написать эту вещь“.» Знакомые Вега называли его «карьерным дипломатом, человеком, тратящим кучу времени, распутывая то, что запутали другие»[239].

Брист увел у «Philips» кинокомпозитора Джона Уильямса и оркестр «Boston Pops». «Они приносили нам большие деньги» — признался сокрушенный репертуарный директор «Philips»[240]. Затем он с помощью молодого журналиста прибрал к рукам живую легенду, с которой когда-то сам же и подписал контракт для DG. Питер Гелб снимал фильм о Владимире Горовице, однако не смог заинтересовать им ни CBS, ни RCA. Еще работая в DG, Брист договорился с престарелым мастером о шести необычайных сольных программах, которые записывал в его манхэттенской гостиной бывший продюсер CBS Томас Фрост. Когда Горовиц сел 20 октября 1989-го за инструмент, чтобы записать седьмой диск, и он, и Фрост полагали, что делают это для DG, не зная, что Брист и Гелб передали их «Sony»[241]. Запись была сделана за двенадцать дней — необычайно быстро для кропотливого Горовица. Через четыре дня после того, как он взял последнюю ноту, Горовиц умер, а Брист, несмотря на все его похвальбы, остался при единственном диске, — и еще одном трофее,

украсившем стену его кабинета. Брист начинал приобретать репутацию неудачника, а то, как он сорил деньгами, порождало неуважительное к нему отношение. «Он хотел лишь одного — перебивать цену у всех прочих» — говорит Питер Алуард из EMI.

Ответная реакция дирижеров была несколько иной — богатея сверх разумной меры, они преисполнялись повышенного самоуважения и начинали требовать дополнительных репетиций и звездных оркестров и солистов. Аббадо, получив отказ от Бриста, звонил Ога, которому очень хотелось, чтобы маэстро любили его. Ога раз за разом отменял решения Бриста, создавая в «Sony Classical» хаос. Слишком много дирижеров делали слишком много записей и при этом никакая логически связная цель никем не преследовалась. Моцартовские симфонии Аббадо, Верди Ливайна и Сибелиус Маазеля звучали анемично по сравнению с их крепко сколоченными ранними работами. И другим лейблам пришлось встать на этот же путь. DG приняла от «Sony» не пригодившегося ей Пьера Булеза и записала его с перфекционистским Кливлендским оркестром. В «Decca» Рей Миншалл вкладывал все больше денег в музыкального директора Кливленда Кристофа фон Донаньи и приглашенного дирижера Владимира Ашкенази. В «Philips» Эрик Смит выпустил в 1991-м, к двухсотлетию со дня смерти Моцарта, полное собрание его произведений. В DG учуявший победу — пиррову, как впоследствии выяснилось, — Хольшнайдер заявил в осторожно сформулированном отчете: «Прошлый год характеризовался значительным усилением конкуренции, однако она ни в коей мере не помешала DG достичь своих целей — стабилизации и поддержания ее высокого международного авторитета и дальнейшего расширения имеющегося у нее списка звездных исполнителей»[242].

Бахвальство «Sony» вело к ослаблению бюджетных ограничений. Алэн Леви с заносчивостью истинного мачо настаивал на том, чтобы его лейбл потратил больше, чем какой-либо другой, денег и выиграл войну. Выход продукции каждого из крупных лейблов возрос до сотни новых записей в год, что, однако же, не сопровождалось зримым увеличением спроса. Напротив, коллекционеры, завершая замену своих старых долгоиграющих пластинок, CD покупать просто переставали. «Средняя коллекция классической музыки состояла в США примерно из ста долгоиграющих пластинок, — отмечал специалист по маркетингу. — В 80-х люди заменяли их со скоростью порядка восьми-десяти CD в год; в начале девяностых этот показатель был равен уже трем-четырем»[243]. «До эпохи CD классическим записям принадлежало шесть процентов всего

рынка, — вспоминает глава одной из корпораций. — К 1987-му показатель удвоился и составил двенадцать процентов, но к концу этого десятилетия он снова опустился до шести»[244].

Бум завершился. «Черный понедельник» и конец коммунизма привели к мировому экономическому спаду. Смерть Бернстайна, пережившего Караяна всего на четырнадцать месяцев, лишила мир последнего маэстро, имя которого было известно всем и каждому. Покупатели, сбитые с толку обилием исполнителей классики, предпочитали держаться за великих и мертвых. Однако, до тех пор, пока «Sony» заваливала прилавки новыми дисками, и все прочие лейблы считали необходимым не отставать от нее. Хорошо отлаженная экономика выходила за рамки возможного. «Брист, — говорит Питер Алуард, — едва не довел всю индустрию до банкротства»[245].

Так прошло десять лет, и пока последние из еще живых великих музыкантов уходили, гася за собой свет, многие начали задаваться вопросами: почему расточительство продолжалось так долго; почему «Sony» позволено было пустить на ветер 100 миллионов долларов и лишь после этого Ога был призван к ответу; почему практически никто из сообщества исполнителей, продюсеров, администраторов, критиков, ведущих радиопрограмм и оркестровых менеджеров не сказал ни слова об абсурдности всего происходившего? Магазины были забиты непроданными CD, однако все делали вид, что процветание и прогресс продолжаются. «Граммофон», объявивший о наступлении золотого века записей классической музыки, столкнулся с серьезной конкуренцией со стороны журнала «Би-Би-Си Мьюзик», который прилепил на свою обложку бесплатный диск, опасно обесценив CD как нечто престижное. Создание на Би-Би-Си канала «FM Классика» основывалось на том же самом мифе о возрождении классической музыки. Ее купающийся в самообмане мир забыл о предостережении Еврипида: «Кого боги хотят покарать, того первым делом лишают разума».

Между тем, в небесах обозначились странные знаки, а на земле начали происходить чудеса. 7 июля 1990-го, в разгар[246] футбольного Кубка мира три тенора вышли рука об руку на римскую арену и запели, тем самым проложив для себя путь в книги рекордов. Заклятые соперники Паваротти и Доминго соединились из сострадания к Хосу Каррерасу, не столь сильному, как они певцу, пережившему лейкемию. Медиа-гиганты отмахнулись от их концерта, сочтя его просто-напросто ловким трюком, но «Decca» согласилась сделать запись, хоть и при условии, что певцы получат только одноразовую оплату и ничего больше. Это представлялось честной сделкой — миллион

долларов за два часа работы. Теноры с удовольствием спели в термах Каракаллы, выступление их транслировалось телевидением по всему земному шару и публика, утомленная безрезультативными футбольными матчами, начала покупать запись концерта в фантастических количествах. Было продано четырнадцать миллионов дисков — больше, чем у любой классической записи.

Рассерженные теноры потребовали компенсации. Паваротти негласно получил от «Decca» еще один миллион долларов — этот секрет был раскрыт в воспоминаниях его менеджера[247], — однако до удовлетворения претензий двух других теноров компания не снизошла. Разъяренные Доминго и Каррерас отказали «Decca» в праве на запись их повторного выступления во время Кубка мира 1994 года. Тенора объявили аукцион, который выиграла компания «Warner», предложившая 16 миллионов долларов. Чтобы покрыть этот расход ей нужно было продать 6 миллионов CD. Она продала восемь. Бренд «Три тенора» дважды одержал победу, а ведавшие популярной культурой важные шишки получили положительное доказательство того, что классическая музыка способна приносить большие деньги.

И это не было единственным знамением. Записанные Найджелом Кеннеди в 1990-м «Времена года» с разбитыми на трехминутные (время короткой песенки) фрагментами основных тем продавались со скоростью два CD в минуту. Найджел Кеннеди, носивший рубашки с эмблематикой футбольного клуба «Астон Вилла» и головной платок а ля Джими Хендрикс, привлекал скорее старичков, чем подростков, однако 2 миллиона проданных записей «Времен года», казалось, подтверждали химерическую популярность классической музыки.

Следующей стала симфония современного композитора, обратившаяся в предмет наибольшего спроса — «знаете, где девушка поет что-то, а что — непонятно». Третья симфония Хенрыка Миколая Гурецкого достигала духовных высот в финале, написанном на стихи девушки, которые нашли нацарапанными на стене гестаповской тюрьмы. Симфония представляла собой противоядие от булезовских сложностей, включать ее в канон Священного Минимализма ревнители модернистской корректности отказывались, однако миллионные продажи ее записи это настроение изменили, и современная классическая музыка, пребывавшая прежде на обочине массовой культуры, обратилась в новую сенсацию. За минималистами Джоном Адамсом и Эйноухани Раутавара ребята в строгих костюмах едва ли не гонялись по улицам. Катовицкий мастер Гурецкий оказался внезапно в самом эпицентре войны двух музыкальных

издательств, пытавшихся перебить друг у друга его сочинения. «Люди из отделов маркетинга, твердившие, что на классической музыке многого не заработаешь, а на современной и вовсе прогоришь, говорили теперь, что на классической музыке многого не заработаешь, а вот современная — баснословно прибыльна» — вспоминает продюсер BMG.[248]

Затем из далекого прошлого стало доноситься пение теноров в тонзурах. Никому точно неизвестно, кто предложил использовать это спасительное средство, похоже однако на то, что испанская радиостанция в попытках умерить воинственность, которая обуревала мадридских водителей в часы пик, приняась передавать грегорианские хоралы, исполнявшиеся бенедиктианцами из монастыря Санто-Доминго де Силос, что в провинции Бургос. Записи эти были не новы — они датировались мартом 1973-го, мартом 1980-го и июнем 1981-го — однако застревавшие в пробках мадридцы перестали бить друг другу морды на перекрестках и начали тысячами покупать эти диски у испанского филиала EMI. Когда же монахи появились в магазинах всего мира, было продано пять с половиной миллионов CD, популярность которых подогревалась еще и тем, что диджеи хип-хопа запускали их под конец продолжавшихся вся ночь бешеных плясок.

Ложные представления о массовом рыночном потенциале классической музыки просочились и в другие корпоративные сферы, когда после выхода на экраны романтической комедии «Четыре свадьбы и одни похороны» «Polygram» распродала горы альбомов с его саундтреком, в котором звучали Гершвин, Гендель, Эйслер и Парри — наряду с оригинальной музыкой Ричарда Родни Беннета и стихотворением У. Х. Одена. Мысль о том, что классическая музыка является по природе своей коммерческой, а классический лейбл необходим любой кинокорпорации, укоренилась окончательно. А стало быть, появилось одной причиной больше для того, чтобы тратить, тратить и тратить деньги.

Ставки еще и возросли, когда предпочитавший обходиться в разговорах без околичностей председатель правления EMI нанял для управления своим классическим лейблом тщедушного американца. О Джиме Файфилде говорили, что, «когда он входит в комнату, температура в ней падает на десять градусов». Персоналу «EMI Classics» он представился так: «Дайте мне 10 процентов ежегодной прибыли и больше вы меня не увидите». Угроза не была даже завуалированной.

Питер Андри попытался получить от Файфилда гарантии своего будущего, как шефа лейбла. Гарантий не последовало, и

он раньше срока ушел в отставку. «Файфилд не избавлялся от меня, — говорит Андри, — он просто ни разу ко мне не обратился». Его уход, состоявшийся в октябре 1988-го, ознаменовался банкетами, букетами и сухими глазами. «Помните, — наставлял он своего преемника Ричарда Литтелтона, — исполнитель — это ваш враг».

Месяц спустя Андри, став главой «Warner Classics», открыл собственный офис на другой стороне Бейкер-стрит. «Выглядело это не очень красиво» — говорит один из сотрудников EMI, — однако Андри не был еще одним Бристом, уводившим лошадей из своей прежней конюшни. Начав с нуля, он купил целую охапку с трудом сводивших концы с концами лейблов средней величины — «Teldec» в Германии, «Erato» во Франции, «Elektra Nonesuch» в Нью-Йорке, «Finlandia» в Хельсинки и «NVC Arts Video» в Британии. Ветеран ADG Ганс Гирш возглавил «Teldec», а лицом этого бренда стал Баренбойм, сменивший в Чикаго Шолти. У «Nonesuch» имелся в запасе Гурецкий, «Erato» обладала контрактом с Каррерасом.

Однако голод свой Андри еще не удовлетворил и потому занялся лейблами мелкими. Тед Перри, владелец компании «Hyperion», располагал полным изданием песен Шуберта и лояльной покупательской базой. Один хорошо известный литературный агент клялся и божился, что никогда не покупает классического CD, если на нем не стоит марка «Hyperion». Андри пригласил Перри на обед. Во время десерта, он пододвинул к Перри по столу открытую чековую книжку. «Проставьте цену» — улыбнулся Андри. Тед Перри, бывший таксист, отодвинул книжку. «Чем я буду жить, если продам компанию?» — сказал он и до конца своих дней так и остался независимым.

На карусель классики грузилось все большее число соперников. О создании классического лейбла подумывал Руперт Мердок, а Ричард Брэннсон из «Virgin» нанял перешедшего к нему из EMI Саймона Фостера, чтобы тот создал «Virgin Classics». Долго пребывавшая в спячке RCA воспрянула в руках ее новых немецких хозяев, медиа-группы «Bertelsmann», и под руководством Гюнтера Хенслера, которого сманили из «Polygram». Подобно Андри, Хенслер набегов на прежних своих хозяев не предпринимал. Человек тонкого ума, он, прежде чем избрать в качестве основного поля деятельности индустрию развлечений, получил степени по дирижированию и экономике, и теперь восстанавливал, нишу за нишей, классический отдел BMG. Он купил немецкий филиал «Harmonia Mundi», специализировавшийся по «еще более ранней, чем ранняя» музыке и поручил недорогой «Arte Nova» заняться русской

музыкой. Для работы с дерзкой современной классикой он нанял лауреата Пулитцеровской премии музыкального критика Тима Пейджа, заверившего Хенслера, что его новый лейбл будет сочетать в себе «особенности „Nonesuch“, старого лейбла „Victrola“ и издательства „Modern Library“[249]»[250]. Пейдж намеревался реализовать в новом лейбле BMG «Catalyst» множество передовых идей, начиная с выпуска CD с произведениями больных СПИДом композиторов, до струнного квартета, сочиненного Гленном Гульдом (Пейдж был редактором литературных трудов Гульда) и «музыкального спутника» культовых романов Томаса Пинчона.

«Я хотел делать записи, которые и представляли бы интерес сами по себе, *и* выдержали бы проверку временем» — сказал Пейдж, когда все уже пошло прахом. «„Catalyst“ был бы не только новым, но и *умным* музыкальным лейблом, способным привлечь тех же людей, которые посещают постановку новой пьесы Зондхайма или высоко оцененный критикой фильм, способным отобразить многообразие окружающих нас звуков и позволить услышать некоторые из них с наибольшим удобством»[251]. «Catalyst» покупал дышащие белыми ночами симфонии Раутавара, жгучие, как красный перец, произведения мексиканского композитора Сильвестре Ревуэлтаса, сочинения исследователя возможностей электронной музыки Эвина Карена — наряду со многим другим, занимавшим нишу музыки эклектичной, непривычной, или просто запоминающейся и приятной.

«Дело у Хенслера пошло, — вспоминает Джеймс Гликкер, перешедший к нему на должность менеджера лейбла по маркетингу из отдела упаковок компании „Проктер и Гэмбл“, однако изучавший в университете музыку и разделявший склонности своего шефа. — Гюнтер был человеком достойным и очень хорошо умел налаживать отношения с музыкантами. В том, что касается дирижеров, он обладал даром предвидения. Он подписал контракты с Юрием Темиркановым, Майклом Тилсоном Томасом, Леонардом Слаткиным, Колином Дэвисом. Пока все остальные пытались повторить успех „Трех теноров“, он успел прибрать к рукам еще не выпускавшиеся живые записи Паваротти, принесшие нам немалый успех»[252].

Гликкер анализировал записи классической музыки, применяя те же критерии, которые использовал, работая с бывшим прежде его специальностью йогуртом. «Продукт пользовался популярностью, но выпускали его слишком много. Его сила составляла и его слабость. Зачем нам было повторять то, что уже делалось в 60-х, и делалось лучше, с Райнером и Чикагским оркестром? Массовый рынок попросту не имел

представлений о том, что следует покупать». Он предложил запрашивать за прославленные старые записи Рубинштейна и Горовица больше, чем за чрезмерно расхваленного русского виртуоза Евгения Кисина — «Кисин по одиннадцать долларов, Рубинштейн по шестнадцать — однако уломать на это мне никого не удалось».

Он пытался бороться с индустрией, закосневшей в привычках и огромных расходах, с индустрией, в которой занимающийся записями классической музыки администратор мог тратить двадцать пять тысяч долларов, разъезжая по миру в поисках места для проведения следующей торговой конференции, и накладывать вето на запись сонаты, которая обошлась бы в 5000 долларов. «Они тратили умопомрачительные деньги на то, чтобы купить для моего лейбла рекламу в „Роллинг Стоун“, — говорит Тим Рейдж, — а сам я не мог позволить себе даже помощника.» Пейдж летал в Зальцбург, чтобы встретиться с четырьмя шишками из BMG, «трое из которых жили в Нью-Йорке, в паре миль от моего дома». Он провел лето, составляя «прекрасную, завораживающую программу превосходного и прославленного пианиста Брюса Брубейкера — музыка Филиппа Гласа, Джона Адамса, Оливье Мессиана, Арно Пярта, Элвина Каррена и Марка-Энтони Тёрнейджа». Совещание, на котором должна была решиться судьба этой записи, представляло собой классику черного юмора.

Запись слушать никто не стал. Читать восторженные рецензии — тоже. Вместо этого по рукам пустили сделанную для прессы фотографию Брубейкера — стандартная группа господ в смокингах, стоящих вокруг фортепиано, с весьма симпатичным пианистом в центре, — разглядывая ее, многие хмурились.

— Это так… *консервативно*, — сказал джентльмен в сером костюме.

— А мне не нравится его прическа, — пропищал, прихлебывая «Диет-Пепси», одетый и причесанный по самой распоследней моде хилый малютка.

— Лучше бы он контактные линзы носил вместо очков, — постановил другой начальник, выдержав паузу, которая должна была показать, что постановление это он обдумал досконально.

Я предложил очевидное решение: мы можем сводить Брубейкера к парикмахеру, заменить его смокинг на люминесцентные павлиньи перья — или что там считалось верхом изящества на той неделе (в конце концов, завернула же BMG, фотографируя для обложки первого ее диска, виолончелистку Марию Бахманн в противомоскитную сетку) — и купить ему контактные линзы. Но что вы можете сказать о

музыке, настроении, артистизме? А ничего.

— Вы не понимаете, Тим, — мягко, как слабоумному дитяти, объяснили мне, — нам нужен человек с определенной установкой. А установку подделать нельзя.

Сидящие вкруг стола важно закивали.

Вот так, под влиянием момента — и из стремления к некоей мистической «установке» — был закрыт давно планировавшийся, практически выполненный, не требовавший больших производственных затрат и, предположительно, способный обеспечить хорошие продажи проект. Впрочем, когда я уже собрался уйти (миновав шикарные плакаты и антикварные безделушки, на которые BMG потратила целое состояние), мне — не отпускать же человека с пустыми руками — было сказано, что компания решила «поискать» средства, которые позволят нанять для меня (за 200 долларов в неделю) помощника, чтобы я больше не возился с сотнями никому не нужных пленок в одиночку.[253]

Утешение слабенькое. Генслер перенес сердечный приступ, рано ушел в отставку и умер в шестьдесят три года; Гликкера отправили в Австралию, Пейдж уволился. «Catalyst» скончался. «Virgin Classics» продали EMI, «Erato», «Teldec» и другие подразделения компании «Warner» пошли с молотка. В воздухе густо запахло всеобщим единообразием.

Тем временем, на востоке собирались грозовые тучи. Немецкий торговец, занимавшийся в Гонконге распространением записей, получил заказ на комплект популярных классических произведений, который предполагалось продавать с помощью разъездных коммивояжеров. Производство CD обходилось к тому времени уже достаточно дешево, и Клаус Хейман, купив в Париже у некоего словака тридцать лент с оркестровыми записями, отпечатал для своего клиента диски — однако клиент к тому времени обанкротился. «В итоге я остался с тридцатью записями классической музыки на руках. Продать их по нормальной цене я не мог, поскольку это были записи восточно-европейских оркестров, хотя исполнение было совсем не дурным. Требовалось хотя бы лейбл на них поставить. Так родилась компания „Naxos Records“.»[254]

Стоили ее диски 6 долларов, в три раза меньше, чем у DG — дешевле продукции «Naxos» найти ничего было нельзя. В 1987-м они продавались по всей Азии, затем появились в английских универмагах «Вулвортс» и на автозаправочных станциях Скандинавии, — казалось, что медленно движущийся ледник классических записей наползает туда, где они встречались прежде лишь в шикарных магазинах крупных городов. Вскоре Хейман уже продавал на севере больше записей классической

музыки, чем все «игроки высшей лиги» вместе взятые. За три года он продал 4 миллиона дисков. К 1994-му, распространив свою деятельность на Японию и США, он продал уже 10 миллионов, а ежегодный прирост продаж составлял у него 50 процентов. Одна из каждых шести продаваемых в мире записей классической музыки издавалась компанией «Naxos».

«Любящий музыку коллекционер записей»[255], Хейман на осуществление какой-либо художественной программы не претендовал. «Я беру каталог и помечаю крестиком все, что записывалось больше десяти раз. В этом и состояла наша начальная политика: записать сто наиболее часто выпускавшихся произведений, добившись достаточно хорошего качества и достаточно приличного звука, и продать их по доступной цене»[256]. В Словакии и Словении он платил оркестрантам по 100 долларов за диск, и они испытывали к нему благодарность. Дирижеры и солисты получали от 500 до 1000 долларов, — но никаких роялти либо доплат. Каждый контракт заключался на единственный диск, без долгосрочных исключительных прав. На обложке диска самым крупным шрифтом набиралось имя композитора, а шрифтом помельче — название произведения. Исполнители указывались на обратной стороне меленькими буквами. Правило у Хеймана было такое: исполнитель это ноль, основа продаж — произведение и цена. Если кто-то из его музыкантов получал престижную премию, Хейман тратиться на его рекламу отказывался, говоря, что система звезд сгубила большие лейблы. От рекламы у исполнителя только голова идет кругом, и он начинает требовать увеличения оплаты. Впрочем, скряжничество Хеймана уравновешивалось пуританской рабочей этикой и полным отсутствием фальши. Любые деньги, которые он зарабатывает на записях, говорил Хейман, вкладываются в расширение репертуара — правда, денег хватило еще и на то, чтобы купить за 10 миллионов долларов дом в Новой Зеландии, на берегу залива Меллон[257], куда он перевел семью в предвидении возвращения Гонконга Китаю в 1997 году. Ничего не ведавшие о его процветании музыканты пекли для «Naxos» CD, как блины, получая по 1000 долларов за штуку — сам объем работы позволял им оставаться и при деле, и на виду у публики. Записанный венгерским пианистом Ено Яндо диск с сонатами Бетховена разошелся тиражом в четверть миллиона. Работай Яндо с любым другим лейблом, он мог бы на одни только роялти построить дом в центре Будапешта. В «Naxos» наградой за публикацию была сама публикация.

С музыкантами Хейман никогда не спорил — он предпочитал вообще не встречаться с ними. Музыканты, говорил он, «обладают

определенной харизмой, которая подталкивает их к совершению поступков, не имеющих ни артистического, ни делового смысла»[258]. Если исполнители пытались улучшить условия своего контракта, — как поступили, например, франко-американский дирижер Антонио де Алмейдо и британский виолончелист Рафаэл Уоллфиш, — от их услуг просто отказывались.

При ценах, установленных «Naxos», продавалось практически все — головоломный Хиндемит в исполнении Франца-Пола Деккера и Новозеландского симфонического оркестра разошелся тиражом в 18000 в том же году, в каком продажи DG или EMI — Хиндемит, продирижированный Аббадо, — едва достигали трехзначной цифры. Классические клипы «Naxos» проникли на телевидение США — в такие сериалы, как «Скорая помощь», «Секс в большом городе» и «Клан Сопрано», и демонстрация каждой серии по всему миру приносила Хейману дополнительные деньги, — ничего не принося музыкантам. Завоевывая одну территорию за другой, Хейман приобретал дистрибьюторов, а следом и власть над мелкими лейблами, которым приходилось обращаться к нему в поисках складских помещений. И если ему попадалось на глаза эзотерическое сочинение, которое хорошо продавалось шведской «BIS Records» или немецкой CPO, он тут же записывал его для «Naxos».

Хейман, с его собранными в конский хвостик волосами, спортивными рубашками и несминаемым деловым костюмом, говорит о бизнесе звукозаписи совершенно открыто и всегда готов посмеяться над тщеславием музыкантов и конкурентов, чьи образцовые затеи он дублирует без особых затрат. Музыкальные пристрастия — это роскошь, которую он в свой офис не допускает. Поскребите его как следует и вы обнаружите самую обычную, построенную на трех Б, немецкую *Bildung*[259], но если спрос на Бетховена вдруг упадет, Хейман, не обинуясь, выбросит его на помойку. Движимый скорее числом опусов, чем каким-либо исполнительским блеском, его каталог добирается до самых глухих закоулков музыкального репертуара, сообщая компании «Naxos» привлекательность универсальности. Каждому национальному подразделению компании дана лицензия на запись местных композиторов. У «Naxos» имеется серия британской музыки — от Борнмута до Глазго — и американской, от Нэшвилла до Сиэтла, с такими дирижерами как Марин Алсоп, Пол Дениэл и Денис Рассел Дэвис. «Сегодня оркестровая запись стоит дешевле, чем стоила, — когда мы начинали, — в Словакии или Венгрии» — радуется Хейман[260]. Ранним восточно-европейским CD пришли на смену западные версии, продающиеся

на два-три доллара дешевле, чем диски прославленных лейблов.

Клаус Хейман пребывал на взлете и наносил индустрии удары по самому больному ее месту, по застарелым запасам не проданных дисков. BMG попыталась купить за 10 миллионов долларов долю его компании. Тим Харрольд, один из руководителей «Polygram» прилетел самолетом в Гонконг и предъявил ему два чемодана набитых долларовыми купюрами высокого достоинства. Ричард Литтлтон, глава «EMI Classics», предложил 30 миллионов. В архиве Хеймана хранится письмо с предложением 100 миллионов долларов. Во всех случаях ответ был один: «Нет». «Я получал от всего этого слишком большое удовольствие» — смеется Хейман[261]. К реестру «Naxos» прибавились джаз, «ностальгическая» музыка, говорящие книги и образовательные CD. Когда возник Интернет, он предложил через свой вебсайт доступ к полному канону классической музыки Запада, и рынок оказался перед угрозой перегрузки классикой.

Единственное, что могло его остановить, признается он, это быстрый переход лейблов высшей лиги к повторному выпуску дешевых дисков, которые наводнили бы рынок. Продаваемые по шесть долларов Клемперер, Сэлл и Кубелик могли бы навсегда убить таких исполнителей как Гунзенхаузер, Вит и Халаш [262]. Однако главные лейблы воевали с «Sony» и не могли позволить себе уменьшать прибыли, которые они получали от своих благодатных покойников. Алэн Леви ввел запрет на понижение цен. А к тому времени, когда он все же смягчился, столетие уже завершилось, а в распоряжении Хеймана имелся оборот в 50 миллионов долларов и записи 2500 тысяч мастеров классической музыки.

Он так и продолжал с безжалостным нахальством обшаривать прошлое в поисках эпических записей, которые больше не попадали на рынок. Успех, которого он добился с Крейслером, Казальсом и Рахманиновым, позволил ему набраться смелости, необходимой для того, чтобы посягнуть на «механическое право». Приехавший в Нью-Йорк Ричард Литтлтон обнаружил продававшуюся там запись Каллас производства «Naxos», скопированную с долгоиграющей пластинки EMI. Хейману было направлено письмо о необходимости «запрещения противоправного действия», каковое он проигнорировал, после чего EMI обратилась в суд. «Naxos» выиграл первый тур судебного разбирательства, но проиграл в апелляционном суде Олбани, который подтвердил укоренившиеся права EMI. EMI потребовала чтобы «Naxos» присудили к штрафным убыткам. Хейман вернул дело в суд низшей инстанции, — как он заявил, из принципа[263]. Месяц спустя он изъял из продаж в США исторические названия

ISO, сказав, что делает это «в порядке полюбовного соглашения»[264]. EMI трубила о своей победе, другие крупные лейблы радовались ниспровержению Хеймана, которому в октябре 2006 года исполнилось 70 лет. «Теперь я за его каталог и пяти миллионов не дал бы», презрительно заявил Литтлтон[265], однако Хейман продолжал доказывать, что в мире классической грамзаписи можно добиться успеха и без ослепительных звезд либо платы администраторам бешеных денег.

Конца помешательству не предвиделось, вопрос состоял лишь в том, кто сломается первым. Ога, на самом-то деле, вовсе не получал от происходившего того удовольствия, на какое рассчитывал. Записи классики отнимали огромные деньги, а буйное поведение Уолтера Йетникоффа обращалось в источник серьезных неприятностей. 29 июня 1991 года Ога написал Йетникоффу: «ты мой старый друг и мы навсегда останемся друзьями»[266]. Через десять недель Йетникоффа вызвали в нью-йоркский офис Ога. «Я очень сожалею, — сказал старый друг, — но мне все это вреда приносит больше, чем тебе». «Будьте добры выйти черным ходом» — добавил охранник[267].

Увольнение Йетникоффа стало сигналом о сокращении производства. Его преемником оказался неизменно отглаженный Томми Моттола, предприимчивый господин из репертуарного отдела компании, сумевший завести роман с внучкой Мориты и оставивший жену ради поп-дивы Мэрайи Кери. Ога сказал Моттоле, что тот должен просить у него разрешения на заключение любого нового контракта. Йетникофф подписал конфиденциальное соглашение об отсутствии у него каких бы то ни было претензий — гарантировавшее, что о нем больше никто и никогда не услышит. Он кончил тем, что подавал суп в расположенном на Бауэри приюте для бездомных. Следом за ним на помойку отправили Шулхофа. У Мориты случилось кровоизлияние в мозг и Ога, боясь, что времени у него и у самого осталось мало (в 1990-м ему исполнилось шестьдесят лет), начал искать утешения в классической музыке. Он взялся за дирижирование — сначала в Японии, затем в Питтсбургском оркестре Маазеля и в руководимом Ливайном оркестре «Мета» (обоим дирижерам были предварительно сделаны подарки стоимостью в миллион долларов каждый). «Я не могу найти преемника, — жаловался Ога в феврале 1992 года. — Будь у меня хороший преемник, я ушел бы в дирижеры»[268].

Размеры промахов, совершенных им в отношении записей классической музыки, скрывать было уже невозможно. Бристу удалось вернуть «Polygram» в первые строки чартов США; и «Sony Classical» отчаянно нуждалась в сильном американском

руководителе. В ходе его поисков всплыло имя Питера Гелба. Гелб снимал рекламные видеоролики для компании Рональда Уилфорда CAMI, крупнейшего артистического агентства, и руководил телевизионными продажами «Мета». Сын ответственного секретаря «Нью-Йорк Таймс», он начинал как пресс-атташе Бостонского симфонического оркестра и поражал критиков «Таймс» тем, что ухитрялся неделю за неделей представлять на страницах этой газеты мало известного ньюйоркцам Озаву. Уилфорд называл его «одним из самых блестящих среди знакомых мне людей». Коллеги же находили его невнятным и немыслимо тщеславным. «Я хочу, чтобы вы стали другом Питера» — сказал Озава одному из своих бостонских учеников. «Почему?» — спросил молодой человек. «Потому что у него нет ни одного друга».

14 июля 1993 Уилфорд продал «CAMI Video» компании «Sony» за 6 миллионов долларов, отдав в придачу и Гелба. Новый вице-президент «Sony Classical» по делам в США получил жалование в миллион долларов, а бесхитростный Брист, у которого возникли сложности с его менеджером по отношениям с исполнителями Эрвином Вегом, с радостью принял Гелба в свои заместители. Брист поставил во главе репертуарного отдела Майкла Хааса, работавшего прежде в «Decca». Вег разобиделся и Токио прислало своего директора по кадровым вопросам, чтобы тот уладил конфликт. В самый разгар этой суеты Гелб сказал Ога, что Брист своей должности не соответствует. «Гюнтер обожал Питера Гелба — вплоть до минуты, в которую тот отправил его на эшафот» — говорит Хаас[269].

После ухода Бриста Гелб перевел лейбл обратно в Нью-Йорк, оставив контору на гамбургской Нонненстиг возиться с продажами классики. «Если „Sony“ стремится стать более популистской и ориентироваться на Америку, я могу это понять, — сказал Брист в интервью, данном им гамбургской газете, — однако идти в таком направлении не могу. Я стою за цели, которых невозможно достичь мгновенно.»[270] Гелб ликвидировал «Vivarte» и отложил классическую музыку на потом. Его план оживления деятельности компании был основан на кино, к которому он питал ребяческое пристрастие. «Одна из причин, по которой я начал работать в „Sony“, — говорил он, — состоит в том, что это позволяло мне заняться игровым кино… [„Sony“] и сейчас заинтересована в том, чтобы я продолжал осуществлять кинопроекты.»[271] Как выяснилось, не так уж она была и заинтересована. Гелбу позволили снять один фильм под названием «Голоса» — романтизированную биографию покончившего с собой английского композитора Питера Уорлока.

До экрана он так и не добрался, а на видео провалился самым постыдным образом. Тем не менее, Гелб продолжал именовать себя «мечтателем, способным сделать документальный фильм, который завоевал бы высшие призы» — хотя ни одного фильма так больше и не снял.

Однако именно Голливуд позволил ему сдвинуть «Sony» с мертвой точки — едва ли не в первый свой рабочий день он приобрел саундтрек Джеймса Корнера к «Титанику» Джеймса Камерона с главной песней в исполнении Селин Дион. Моттола использовать эту сентиментальщину в каком-либо из своих поп-лейблов отказался, все прочие боссы «Sony» также отвергли ее. «Гелб был новичком и самым слабым из всех наших начальников, — говорит один из сотрудников компании. — Он просто не смог ответить отказом.»[272] Душещипательный «Титаник» побил все существовавшие рекорды продажи саундтреков — 25 миллионов CD, — наделив Гелба ореолом мага и волшебника и правом читать своей индустрии лекции о том, как ей надлежит работать. «Производство [классических] записей, которые расходятся тиражом всего в несколько тысяч экземпляров, — дело для нас в коммерческом отношении невыгодное, а в художественном бессмысленное, — говорил он в 1997 году на гамбургской конференции „Klassik Komm“. — Вместо того, чтобы обрекать себя на забвение, производя не пользующиеся спросом новые записи старой музыки, мы должны сделать что-то, способное исправить это положение.»[273]

Этим «что-то» оказался заказ музыки, рассчитанной на непритязательного слушателя, музыки, пригодной и для кино, и для концертного зала. Прототипом ее стала партитура, написанная Джоном Корильяно, автором мощной симфонии «СПИД» (CD 82, p. 254), для канадского фильма «Красная скрипка», в котором на протяжении трех столетий прослеживается история ценной скрипки. Богатство партитуры Корильяно позволило преобразовать ее в скрипичный концерт для одной из звезд «Sony» Джошуа Белла, который сначала сыграл его в передававшей симфоническую музыку радиопрограмме этой компании, а затем и на «Променадном концерте» Би-Би-Си. Венчая кино с концертным залом, Гелб рассчитывал оживить интерес к классическим записям. «Я не боюсь признаться в том, что мы стремимся к успеху, — говорил он. — К успеху художественному и коммерческому. И делаем это, заказывая новую музыку и выступая с новыми музыкальными инициативами. *Мы пытаемся переопределить само понятие классической музыки*.»

Вся остальная индустрия с завистью и раздражением взирала

на Гелба, которому, в отличие от Бриста, улыбалась удача и который шел к успеху с напористостью бульдозера. «Меня такое дерьмо не интересует, — сказал он независимому продюсеру, обратившемуся к нему с проектом стоимостью в 30000 долларов. — Я скорее потеряю миллион на фильме, чем буду зарабатывать крохи на какой-то жалкой симфонии.»[274] «Я верю в великую музыку, — заявил он на одной из конференций. — Я просто не хочу ее записывать.»

Гелб в расцвете его гордыни представлял собой зрелище, которое стоило увидеть. Он читал подчиненным лекции о своей «философии» и обвинял критиков в «негативизме». После успеха, принесенного саундтреком «Титаника», он создал целую когорту сочинявших легкую для слушателя музыку композиторов, которые обеспечивали Гелба нужной ему продукцией. Среди них оказались Хорнер, Корильяно, Джон Уильямс, Элиот Голденталь (гражданский муж диснеевского режиссера Джулии Теймор), Майкл Кеймен (телесериал «Братья по оружию»), Ричард Даниэльпур и китайский эмигрант Тан Дун. Джошуа Белл играл в саундтреке, который Хорнер написал для снятого Ричардом Айром биографического фильма «Айрис». Йо-Йо Ма, лучший виолончелист своего поколения, солировал в музыке Тан Дуна к фильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» и в партитуре Уильямса к фильму «Семь лет в Тибете».

Помимо фильмов Гелб проповедовал «кроссоверы». Оргию смешения жанров возглавил Ма, записавший вместе с деревенским скрипачом Марком О'Коннором и контрабасистом Эдгаром Мейером альбом «Appalachia Waltz»[275], который продавался на автобусных станциях всей Америки. За ним последовала сделанная Ма запись баховских сюит, ставшая музыкальным сопровождением посвященного садоводству видео фильма. Приобретавший известность скрипач Хилари Хан сыграл концерт Эдгара Майера. Украшенный множеством косичек Бобби Мак-Феррин завывал в записях классической музыки. Несусветную парочку «Operababes» сменял еще более жуткий квартет атлетически сложенных теноров «II Divo»

Гелб поувольнял всех дирижеров «Sony» за исключением Эса-Пекка Салонена из Лос-Анджелесского филармонического, да и того то и дело пытался спихнуть другим лейблам. Финансировавшийся швейцарцами проект записи всех сочинений авангардного венгерского композитора Дьёрдя Лигети был приостановлен на полпути и отдан компании «Warner». Музыка Лигети требовала умственных усилий, а это не отвечало усвоенной Гелбом методологии быстрого питания.

В течение пары лет формула Гелба работала как часы, а

большинство вскормленных им птенцов укоренилось в чартах. Однако в музыкальном мире успеха без подражателей не бывает. Претендовать на владение партитурами музыки к фильмам начали и другие лейблы, отчего цены на них тут же подскочили до потолка. «Decca» отбила у Гелба музыку Хорнера к «Отважному сердцу» и продала полтора миллиона CD. Та же «Decca» прибрала к рукам музыку Майкла Наймана к «Пианино» и Габриэля Яреда к «Опусу мистера Холланда». Гелб становился такой же обузой, как неудачники из «Sony Pictures». Не сумевшему повторить успех с «Титаником» и лишившемуся своих незрелых «классиков» Гелбу приходилось, чтобы оставаться на плаву, изыскивать по одному большому хиту в год. Он не без некоторой изобретательности преобразовал средней руки поп-певца Билли Джоэля в сочинителя «классических» фортепианных сюит. Британская рок-группа «Radiohead» записывала «классические» транскрипции. Девочка из Уэльса, обладательница прелестного переливистого голоска, подавалась как чудо-дитя прежних времен и выступала перед президентами и Папами с миленькими оперными ариями. Однако, если «Sony Classical» и могла претендовать на честь открытия Шарлоты Черч, прибыли от нее получала другая дочерняя фирма, «Sony Europe», — поскольку Гебл в свое время отказался вкладывать деньги в ее карьеру. Это неразумное решение обошлось его лейблу в 3 миллиона долларов. И пока Шарлота Черч переходила от обаятельных арий к подростковому року и сексуальным скандалам, лейбл Гелба утрачивал лоск качества, приобретая известность как «Sony Какая угодно, Но Не Классическая».

К концу столетия Гелб помрачнел, а дела его приняли дурной оборот. После того, как Ога ушел на покой, выяснилось, что «блестящие таланты» Гелба никакого впечатления на консервативных техноянпонцев не производят. Альбом «Appalachia Waltz», ставший для «Sony Classical» достижением номер один, продавался всего лишь со скоростью четыре тысячи в неделю, в пятнадцать раз медленнее любого поп-хита. В реальном мире «Sony Classical» все больше отходила на второй план. «Как дела?» — спросил я у Гелба, случайно столкнувшись с ним в вестибюле лондонского отеля «Савой». «Хуже некуда» — пробурчал несостоявшийся мессия классической грамзаписи.[276]

7. Точка распада

Рей Миншалл считал дни, остававшиеся до его отставки: «Всего тысяча четыреста тридцать семь». В виде прощания он подписал миллионные контракты с Шолти — на запись «Женщины без тени», с монреальцем Шарлем Дютуа — на пятичасовых «Троянцев» Берлиоза и, самый роскошный, на цикл «Кольца» с кливлендцем Донаньи. Логики в этом не было никакой. «Женщина» продавалась медленно, «Кольцо» Шолти так и осталось непревзойденным, что же касается «Троянцев», то хоть с ними и могла соперничать лишь запись, сделанная Дэвисом для «Philips», монреальские профсоюзы брали такие деньги, что рассчитывать на какую-либо прибыль лейблу не приходилось. Миншалл продолжал роскошествовать, летая от одного дирижера к другому первым классом да и еще и в обществе близкого друга. Кроме того, он преподнес Дютуа, швейцарскому ревнителю дисциплины, одевавшемуся на манер бизнесмена, особый подарок — контракт на запись двадцати пяти CD в течение пяти лет.

Тем не менее, предполагалось, будто Миншалл знает, что делает, и офис его работал, как часы. «Рей был человеком очень обстоятельным, — говорит его финансовый клерк. — Если вы посылали ему меморандум, начинавшийся словами: „Я собираюсь завтра…“, документ этот возвращался с поправкой: „Завтра я собираюсь сделать следующее:…“ На все имелись свои правила.»[277]

Достигнув шестидесяти пяти, Миншалл соскользнул в буколическое забвение и больше его никто не видел. В тот же год подал в отставку и Хольшнайдер, сдавший дела Жанфрансиско Ребулла из итальянского филиала DG. «Это был неплохой выбор» — настаивал Хольшнайдер, однако перестройка дела на итальянский манер сдерживалась глобальной войной с «Sony», уже не позволявшей DG окрашиваться в отдельные национальные цвета. Главой отдела маркетинга был норвежец Аман Педерсен, главой репертуарного отдела — англичанин Роджер Райт. «Если не считать начальника юридического отдела, — говорит Райт, — других немцев во главе отделов не стояло.»[278] Педерсен отличался хорошим нюхом и стремительностью действий. Если он увлекался исполнителем, то увлекался всерьез. Синополи получил от него контракт на запись восьмидесяти восьми CD, Джон Элиот Гардинер — на пятьдесят девять CD с кантатами Баха, Черил Стьюдер стала его сопрано на все случаи жизни, а Тревор Пиннок — неизменно правым авторитетом. Впрочем, встав во главе отдела маркетинга, Педерсен столкнулся с грубой

реальностью. «Он предсказал, что новый диск Стьюдер разойдется тиражом в 100000, и испытал страшное разочарование, получив заказы всего на несколько сотен» — рассказывает один его коллега. Однако Педерсен обладал острым чутьем на все, что касается брендинга. Коробки серии «Originals»[279] получили дизайн пятидесятых годов и поблескивающие черные поверхности, эти диски разошлись в количестве 10 миллионов экземпляров и вдохнули новую жизнь в отдававший застоем каталог DG.

Нянька новых талантов, Райт, влюбился в атмосферу Гамбурга:

Меня зачаровал процесс записи, умение уловить точный момент, кроме того, в DG ты проникался ощущением великого наследия. Андреас внушил его всем нам. DG был, по преимуществу, лейблом дирижеров, но также и пианистов — Аргерих, Поллини, Крыстиана Цимермана. Мы спрашивали себя: чего мы хотим от записи? Во-первых, она должна быть художественно точной, чем-то таким, чем мы могли бы гордиться. Во-вторых, она должна работать на бренд. И в-третьих, она должна продаваться. Горе в том, что я появился в компании как раз в тот момент, когда нам пришлось задуматься о том, в каком направлении движется бизнес, о том, как бы нам начать выпускать поменьше записей. А спустя некоторое время, мы уже говорили друг другу: какого черта мы вообще это делаем?

Наступала заря судного дня.

В отчете компании «Polygram» за 1996 год говорилось о превосходных результатах по части расширения деятельности и новых достижений. В качестве заглавия отчета можно было использовать «Творческие успехи», а можно и «Усиление контроля». Творческие успехи олицетворялись Бредом Питттом, звездой «Спящих», фильма, «который принес в кассу более ста миллионов долларов». Следующей шла Шанайя Твейн «с проданным самым большим за всю историю тиражом женским альбомом кантри». Имелись также «азиатская суперзвезда» Джеки Чун; Ричард Дрейфус, сыгравший главную роль в фильме «Опус мистера Холланда»; культовый английский фильм «На игле»; вечно молодой Элтон Джон и проба сил итальянской поп-звезды Андреа Бочелли, пользовавшаяся «большим успехом в странах Бенилюкса и Германии». Единственными классическими исполнителями были в этом параде сопрано Джесси Норман, открывавшая в том году Олимпийские игры, и Паваротти, выступавший с поп-звездами в благотворительных концертах. В бескрайнем мире «Polygram» все шло хорошо и прекрасно. «Широта нашего репертуара, как международного, так и

существующего в пределах каждого региона, обеспечивает надежный фундамент будущего роста, на который мы все так надеемся, — писал президент компании Алэн Леви. — Музыка, как целое, остается существенной и все разрастающейся частью общего бюджета развлекательной продукции, продемонстрировавшей в течение последнего десятилетия беспрецедентный рост — до 12 ежегодных процентов»

«Существенная» и «разрастающаяся» слова исполненные уверенности. Их можно было применить к любой стороне деятельности компании, кроме записи классической музыки, для которой эти прилагательные были заменены укоризненным «многообещающая». Леви писал о необходимости «расширить горизонты классической музыки»[280]. Он заказал «тщательный и всесторонний обзор», который привел бы к «сокращению общего числа записей и выпускаемых названий, а также к реорганизации студий звукозаписи».

Применение такого рода политики требовало человека, готового исполнять грязную работу. Выбор Леви пал на Криса Робертса, бывшего некогда продавцом в магазине пластинок в Портленде, штат Орегон, затем приехавшего в Мюнхен писать диссертацию о кабаре и закончившего в сценарных джунглях немецкого телевидения. Получив в 1989-м работу в «Polygram», Робертс показал себя совершенным корпоративным служащим, чувствительным к желаниям начальства и безжалостным с подчиненными. В свои тридцать с небольшим он неизменно носил — на манер владельца аптеки времен Рузвельта — серый безрукавный кардиган. Вот он-то и возглавлял «Polygram Classics USA», когда Леви отправил его в Лондон, чтобы поорудовать там топором.

«Я изучил ситуацию, — говорит Робертс, — и подумал: такое количество записей покупатели осилить попросту не могут. Потенциальный или случайный покупатель не отличает одного дирижера от другого, одну интерпретацию или имидж бренда от других.»[281] И он переиначил все три лейбла. DG должна была стать, в основе своей, классической, «Decca» — отвечать за вокальную музыку и «кроссовер», а «Philips» — остаться нейтральной, и все три надлежало основательно почистить, для чего требовались готовые на любые поступки экзекуторы.

Палачом «Decca» стал Роджер Льюис. Этот сделавший быструю карьеру бывший глава поп-станции Би-Би-Си «Радио 1», перешел в «EMI UK», где главным его достижением стал контракт с наполовину азиаткой, наполовину англичанкой пятнадцати лет, появившейся на обложке ее дебютного альбома в мокром белом купальнике. Ванесса-Мэй Николсон дала лейблу возможность

продать 1,38 миллионов CD, создав заодно широко распространившееся отвращение к Льюису. «Но ведь эта запись и не предназначалась для рынка классической музыки» — пожимал он плечами[282]. Чтобы избежать бунта в «Decca», Робертс назначил туда вполне традиционного главу репертуарного отдела — Эванса Мирагиса, художественного руководителя Бостонского симфонического оркестра и близкого советника сопрано Рини Флеминг. Спустить шкуру с «Philips» предстояло другому назначенцу Робертса — Коста Пилавачи, греко-канадцу, руководившему в Оттаве музыкальной программой «Национального центра искусств» и хорошо знавшему Озаву и Гардинера. Все эти новые руководители получили один приказ: резать.

Робертс велел им начать с верхушки — поувольнять дирижеров. Работавший тогда в «Decca» Пол Мозли вспоминает, как он пришел в офис и увидел там Льюиса, говорившего по одному телефону, и Мирагиса, говорившего под другому, — они одновременно приканчивали, в том, что касалось записей, карьеры Владимира Ашкенази и Кристофа фон Донаньи. «Роджер сказал: я позвоню Джасперу (Парротту — агенту Ашкенази), а ты — Тому Моррису (президенту Кливлендского оркестра). Вот так они сообщали новости.»[283]

У Ашкенази еще оставалось четыре контрактных года, у Донаньи пять[284]. Ашкенази должен был делать только по одной записи в год, что касается Донаньи, его после завершения «Кольца» ничто уже от увольнения спасти не могло. Все это делалось по одной образцовой причине — нужно было нагнать страху на весь музыкальный мир. Уныние пало на него подобно зимнему туману, посеяв недоверие между исполнителями и продюсерами, которым предстояло отправиться на свалку следующими.

«Центр звукозаписи „Decca“ терял деньги, — объяснял Мирагис. — В том, что касается исследований и разработок, мы устарели и отстали… Держать в компании штат из почти сорока инженеров, редакторов, продюсеров и техников было уже попросту невозможно.» Опытные и умелые сотрудники отправлялись прямиком в «Naxos», где качество звука сразу начало возрастать по экспоненте. Последний из инженеров — его звали Филипп Сини, — покинул «Decca» в последний день столетия, и это стало концом прославленного звука «Decca».

«Самое трудное решение, — говорит Мирагис, — состояло в том, как сократить слишком большой список исполнителей и закрыть Центр звукозаписи „Decca“… Рынок уменьшался, а наши чрезмерно крупные капиталовложения в записи не приносили

ничего даже близкого к голому минимуму, который требовался для сохранения места в бизнесе. Эти решения поручили принять мне, и они оказались болезненными, потому что в лучшие времена каждый отдельный исполнитель был бы вполне достоин заключенного с ним контракта.

Если тяжелая работа вообще способна приносить человеку гордость, то я оглядываюсь на этот мучительный процесс не без определенной гордости. „Polygram“ был готов проявить по отношению к своим уходящим соратникам далеко не малую щедрость. Для большинства исполнителей она свелась к тому, что им просто выплатили все, что было обговорено в их контрактах.»[285] В отношении крупных исполнителей это, быть может, и верно, однако многих молодых просто-напросто выбросили, еще подергивавшимися, в компостную яму, выбраться из которой удалось лишь немногим. В 1997–1998 список исполнителей «Decca» усох с сорока до шестнадцати. Число записей упало со 120 в 1990-м до 40 в 1998-м и вдвое меньшего числа в 2006-м.

В «Philips» Пилавачи старался избавляться от дирижеров помягче, — затягивая переговоры до тех пор, пока им не становилось ясно, что обновления контракта не будет. Мути, Превен, Мэрринер, Колин Девис и Брюгген были тихо сброшены со счетов. Единственная личная встреча состоялась у Пилавачи с Бернардом Хайтинком, который в течение четырех десятков лет был главным украшением лейбла. Хайтинк уговорил предшественника Пилавачи Ганса Кинцла позволить ему записать с Берлинским филармоническим второй малеровский цикл, сказав, что со времени записи им в Амстердаме первого (1970-е) его интерпретации стали более зрелыми. Три симфонии продавались очень слабо, пять[286] других не продавались и вовсе. Пилавачи предстояло остановить запись Хайтинком восьмой и девятой. Хайтинк, человек раздражительный и несимпатичный, жил со своей третьей женой, популярной оркестрантшей «Королевского оперного театра», в Лондоне. Он был не из тех, кто принимает удары судьбы со смирением. Правительство Голландии и до сих пор поеживается, вспоминая о скандале, который закатил Хайтинк, когда оно в 1980-х попыталось урезать его «Консертгебау».

Пилавачи договорился встретиться с Хайтинком в его доме, стоявшем неподалеку от универмага «Харродз», и приехал туда в сопровождении уже ушедшего на покой Кинцла и продюсера Клайва Беннетта. Хайтинк выслушал его в полном молчании. «Вот, значит, как, — выдержав жутковатую паузу, сказал он. — Хорошо, с этим покончено.»

Так оно и шло. За десять дней до того, как Арнонкур должен был записать в Зальцбурге с Венским филармоническим девятую Брукнера, — исполнение, породившее большие ожидания, поскольку в нем прозвучал бы восстановленный финал симфонии, — компания «Warner» закрыла «Teldec» и прервала все записи классической музыки. Оркестр, которому не терпелось сыграть последние написанные Брукнером ноты, согласился записаться бесплатно, и техническая команда «Teldec» также отказалась от оплаты. Впрочем, у Арнонкура имелся в рукаве козырь. Ему предстояло продирижировать в Вене «Новогодним концертом», запись которого неизменно становилась хитом в Японии. Лейблам, которые состязались в стремлении получить этот приз, было сказано, что, если они хотят вальсировать под Штрауса, им придется купить и Брукнера. В соревновании выиграла BMG. Преисполненная почтения к габсбургской ауре дирижера, эта компания перекупила его контракт с «Teldec», а заодно и его техническую команду.

Впрочем, в то лето повальной резни это стало одним из очень редких актов милосердия. Увольнение дирижеров походило на символическое отцеубийство. Богам граммофонии показывали, что они всего лишь фигурки, сделанные из фольги, после чего их просто выбрасывали, точно использованные бумажные носовые платки. Сколько-нибудь различимой реакции со стороны потребителя записей не последовало. Те немногие, кто обратил внимание на приостановку записей, просто стали покупать их в меньших количествах — или перестали покупать вообще.

Для DG, где Ребулла поссорился с Джоном Элиотом Гардинером, чья подруга Изабелла де Сабата возглавляла в этой компании отдел прессы, судный день настал с некоторым запозданием. Задиристый англичанин имел прямой доступ к Крису Робертсу, певшему когда-то в хоре штата Орегон, которым Гардинеру случалось дирижировать. Ребулле было предложено подать в отставку. «Он ушел в то ужасное лето, когда нам велели сказать всем исполнителям, что мы отказываемся от них» — брюзжит один из его коллег.

Жезл правления перешел в DG к Карстену Витту из Венского «Концертхауса», человеку, ничего о свободном рынке не знавшему. У продюсеров, прочитавших о его окрашенной в розовые тона версии реальности, отвисли челюсти. «Интерес к классической музыке возрастает, — сказал Витт журналу „Биллборд“. — Фестивалей, антрепренеров, концертных площадок, фондов становится все больше — и все большее число людей осваивает игру на музыкальных инструментах. Записей мы продаем вдвое больше, чем во времена долгоиграющих

пластинок… Никакого упадка не было.»[287]

Создавалось впечатление, что Витт стремится сделать приятное сколь возможно большему числу людей — и в любое время. Когда нанятый Берлинским филармоническим Аббадо предложил записать с Камерным оркестром Европы симфонии Гайдна, Витт захлопал в ладоши от радости. «Он не мог сказать исполнителю нет, характер не позволял» — говорит один из его помощников. Поняв, что Витт действовать огнем и мечом не способен, Робертс взялся за дело сам. Резня, разразившаяся в DG, оказалась более кровавой и дорогостоящей, чем в любом другом лейбле. Джузеппе Синополи, один из наиболее цивилизованных людей среди тех, кто когда-либо всходил на дирижерский подиум, философ, обладавший бесконечной любознательностью, вынужден был прервать запись обговоренных в его контракте восьмидесяти восьми дисков, записав только тридцать пять. Синополи, бывший тогда музыкальным директором берлинской Немецкой оперы, потребовал удовлетворения. На то того, чтобы решить дело без суда, ушло четыре года и несколько миллионов евро. Через несколько недель после достижения соглашения, 20 апреля 2001 года, Синополи упал, дирижируя «Аидой», замертво. Ему было пятьдесят четыре года и оплакивали его по всему миру, в том числе и в DG, которой его неумелое увольнение обошлось так дорого.

Ушел Джеймс Ливайн, ушел Озава. «Английский концерт» Тревора Пиннока, финансировавшийся за счет его контракта с DG, едва не обанкротился, «Монтеверди-хор» Джона Элиота Гардинера, намеревавшийся совершить в честь 250-летия Баха мировое турне, исполняя его кантаты, оказался вследствие производимых DG сокращений в состоянии кризиса. Вместо пятидесяти девяти CD с баховскими кантатами, ему предложили записать двенадцать. «Мы чувствуем себя так, точно нас пытаются задушить» — гневно заявил Гардинер[288] и обратился к адвокатам. Дело осложнялось еще и личными привязанностями. Де Сабата по прежнему получала жалование в DG, а возглавлявший «Decca» Пилавачи состоял в президентах «Монтеверди-хора». Принц Чарльз организовал благотворительный обед, «Polygram» пожертвовал на спасение баховского турне 350000 фунтов (600000 долларов). «Это было весьма щедрой попыткой уладить дело» — шепотком сообщило одно из причастных к нему лиц, однако Гардинера она не умиротворила. На деньги, пожертвованные сотнями его поклонников, он основал собственный лейбл и записал кантаты, взяв де Сабата в исполнительные продюсеры. Они назвали свой лейбл «Soli Dei Gloria» («Единственно ради славы Господней») —

SDG. На самом деле, говорили друзья Гардинера, это означает «Сука DG». Первый же CD получил премию журнала «Граммофон» как лучшая запись года. «По расценкам DG сделать эти записи было невозможно, — говорит один из соратников Гардинера, — особенно при том низком уровне продаж, который предсказывал Джегги [Гардинер].» Если SDG получала прибыль, продавая даже 500 ˚CD, то DG, чтобы поддержать свою корпоративную суперструктуру, необходимо было продать в десять раз больше. В итоге, лейблы высшей лиги приобрели вид раздувшихся от чужой крови паразитов, у которых любое артистическое предприятие сопровождается колоссальными накладными расходами.

Началась деморализация. Карстен Витт переговорил с «охотниками за талантами» и те подыскали для него еще даже более каверзную работу в лондонском «Центре Южного берега». Роджер Райт возглавил оркестровый отдел Би-Би-Си. «Мне так хотелось, чтобы у нас было время сделать то, что делал в EMI Питер Алуард» — сокрушался Райт. EMI Алуарда оказалась единственным лейблом, который проводил сокращение производства с достоинством, уменьшив ежегодный выпуск CD с восьмидесяти пяти до сорока, но не разогнав при этом исполнителей. Алуарду удалось убедить Рэттла, Янсонса и других, что сокращение носит лишь временный характер.

«Decca» приступила к следующей децимации утром 3 марта 1997 года. «Сотрудников Чизикского центра вызывали — по одному, с интервалом в двадцать минут — в отдел кадров, дабы сказать им, что их ожидает, — сообщал BECTU, профсоюз работников сферы развлечений. — Было уволено двадцать девять человек… никакого письменного согласия с утверждением о том, что они являются излишними, эти люди не дали, но, тем не менее, им велели очистить территорию центра.»[289] Одну из уцелевших сотрудниц попросили составить проект бюджета на следующие пять лет. Когда она вручила этот проект Мирагису, тот поблагодарил ее и тут же уволил. Несколько месяцев спустя слетела и его голова. «Это было жестокое, кровавое время, — вспоминает Роджер Льюис, — однако, если мы хотели иметь какое-то будущее, нам следовало действовать, исходя из соображений разумности.»[290]

В DG мгновенные увольнения были невозможны — законы Германии требовали предварительных годовых консультаций. Атмосфера там сгущалась. Многие члены персонала состояли в кровном родстве или в браке, некоторые работали в этой компании уже в третьем поколении. Робертс объявил о переводе головного офиса в Берлин. Гамбургские политики осуществлению этого плана помешали. Дабы ускорить естественный отток

кадров, Робертс поставил во главе репертуарного отдела бывшего американского солдата, который не говорил по-немецки, служил когда-то в израильской армии и имел дочь, жившую в одном из поселений на Западном берегу Иордана. Майкл Файн, свободный продюсер, имевший на счету 500 сделанных его «домодельным лейблом» записей, «не знал ни одного из исполнителей DG»[291]. В этом, как он вскоре понял, и состояла причина, по которой ему дали здесь работу. Файн вместе с женой переехал в Гамбург в апреле 1997-го, как раз тогда, когда неторопливый оползень обратился в обвал.

В 1996 году электронный гигант «Philips» столкнулся с резким падением прибыли. Ян Триммер подал в отставку, а «Polygram» был продан за 10 миллионов долларов канадской винной компании «Seagram». Наследственный владелец «Seagram» Эдгар Дж. Бронфман купил голливудскую «Universal Studios» и рассчитывал нажиться на «синергии» кино и музыки. Его аналитики, изучив деятельность «Polygram», нашли, что она характеризуется чрезмерностью расходов и общим упадком. В итоге были уволены двести рок-групп и 3000 сотрудников. Бронфман, принявший когда-то участие в сочинении хита для Селин Дион, полагал что в бизнесе развлечений он разбирается хорошо. Не согласившийся с этим Алэн Леви покинул компанию.

Осиротевший Робертс залег на дно. «Крис Робертс всем своим видом показывал, что готов оставить компанию, и мы месяцами не слышали от него практически ни слова, — говорит Файн. — Междуцарствие дало администрации DG некоторую автономию, и мы воспользовались вакуумом верховной власти для того, чтобы заключить несколько договоренностей, которые Робертс никогда не одобрил бы.» Затишье позволило Файну завязать отношения с Аббадо и Анне-Софи Муттер и запустить представлявшие взаимный интерес проекты.

Полгода спустя человек в кардигане нанес ответный удар. Робертс, заручившись поддержкой Бронфмана, «приехал в Гамбург с программой, состоявшей из одного пункта: реструктуризация, а само это слово представляет собой американский корпоративный эвфемизм, обозначающий массовое увольнение… Он туманно сообщил, что корпоративная культура „Universal“ намного „крепче“, чем у „Polygram“, а поскольку немецкий закон о труде не позволяет легко увольнять людей, следует сделать жизнь тех, кто не уходит сам, невыносимой.»[292]

Встревоженный тем, что Робертс сосредотачивает в своих руках контроль над всеми тремя лейблами, Файн создал группу сопротивления и составил заговор, цель которого состояла в выкупе DG управленческим аппаратом этого лейбла. «Я начал

зондировать коллег, что было с моей стороны несколько опрометчиво… и приступил вместе с небольшой их группой к поискам денег». DG оценивалась в 350 миллионов долларов. Файн полагал, что такие деньги ему собрать удастся. Единственный изъян его плана состоял в том, что он не поинтересовался у Бронфмана, согласиться ли тот продать DG. Робертс запретил ему под угрозой изгнания любые контакты с верховным боссом. Файн еще пытался найти подходы к Бронфману, когда, отправившись рейсом «Люфтганза» в Лондон, чтобы послушать валлийца Брина Терфела, которому предстояло спеть на фестивале в Глайндбёрне, разговорился с занимавшим в самолете соседнее место американцем, проявившим большой интерес к его работе. Файн рассказал случайному знакомому о своих планах. Тот подвез его в красном «ягуаре» до города, они обменялись визитками. На карточке американца значилось: Майкл Адамс. Да только звали его совсем иначе. «Адамс» был частным детективом, которого Робертс внедрял в офис Файна, — для чего потребовался еще и тайный сговор с секретаршей последнего. Шпионаж, ложь и скрытые камеры становились привычными аксессуарами записи классической музыки. Сама же она отошла на второй план.

Файн понимал, что доживает последние дни. Он уговорил Анне-Софи Муттер записать для DG «Времена года», которые несомненно стали бы хитом, и сам руководил записью. Через полчаса после того, как отзвучали последние аккорды, зазвонил его телефон. «Когда меня вызвали в кабинет Робертса, чтобы уволить, — писал Файн, — главной „уликой“ против меня оказалось досье, собранное „мистером Адамсом“ и содержавшее, судя по всему, расшифровку наших с ним разговоров.»

Робертс заменил Файна Мартином Эгстремом, шведским агентом, управлявшим некогда делами Синополи. Энгстрем взялся за руководство летним фестивалем, проводившимся на швейцарском курорте Вербье на деньги банка SBS, пообещав сделать его образцовой витриной DG. Однако певцов он туда приглашал слабеньких и через три года ему указали на дверь.

Роджер Льюис также покинул «Decca», проработав в ней ровно год, — с успехом, гораздо меньшим, чем уверяли его пиарщики. «Шарлота Черч танцевала у него дома на кофейном столике, а он толком не знал, кто она такая» — злорадствовал его соперник[293]. Еще ведя переговоры о размерах выходного пособия, Льюис предложил свои услуги Би-Би-Си в качестве директора «Радио 3», но там предпочли Роджера Райта, и он удовлетворился еще лучше оплачиваемым местом главы «Classic FM». На посту во всем подчиненного Крису Робертсу директора

«Decca-Philips» его сменил Коста Пилавачи.

«Universal», располагавшаяся в «цепочке питания» много выше, попала в руки Жана-Мари Мессье, Наполеона мира медиа, обратившего компанию, которая занималась прежде водоснабжением и обработкой сточных вод, в империю развлечений «Vivendi». Крис Робертс на всякий случай снова залег на дно, но затем всплыл в обществе Мессье на Зальцбургском фестивале 2001 года, где император рассказывал всем желавшим его выслушать, что музыку скоро будут передавать по мобильным телефонам. Мессье встретил свое Ватерлоо, когда несколько аудиторских проверок подряд дали неутешительные результаты. В июне 2002-го его изгнали из «Vivendi». Колин Саутгэйт полетел в Голливуд, чтобы продать EMI компании «Warner», однако «Warner» после ее слияния с компанией AOL и краха отрасли «дотком» пребывала в состоянии свободного падения. Эдгар Бронфман купил значительную долю «Warner» и приступил к перестройке своей империи. Джим Файфилд покинул EMI, унеся с собой 22 миллиона долларов выходного пособия. Его преемнику Кену Бери также пришлось вскоре выплатить, чтобы он ушел, 9 миллионов, и назад, але-гоп! вернулся Алэн Леви, снова возглавивший EMI; то была игра в музыкальные стулья, обращавшая саму музыку в ничто, — для всех, кроме маленьких человечков в деловых костюмах.

Число классических записей продолжало сокращаться. В 2001 году DG, «Decca» и «Philips» вместе выпустили их меньше, чем каждый из этих лейблов по отдельность десять лет назад. Новые «классические» звезды олицетворяли торжество тривиальности. EMI пустила в продажу альбом пышногрудой пианистки из оркестра оперного театра Хельсинки, снимавшейся голышом для «Плейбоя». «Decca» ответила альбомом «Bond» — струнного квартета девиц в облегающих майках и трусиках. Когда ориентация на секс потерпела неудачу, лейблы обратились к сенсационным историям — к пианисту, который некогда разводил в Канаде волков, к другому, появлявшемуся повсюду в пламенно-красных носках. «Decca» подписала контракт с Джеки Маколифф, сменившей пол проституткой, которая играла на фортепиано в документальной драме Би-Би-Си. Слепой поп-певец Андреа Бочелли был переименован в певца классического и навязан Валерию Гергиеву в качестве солиста при записи «Рекивема» Верди, которую он в вокальном отношении и угробил (см. с. 294). Качество музыки падало, а с ним и доверие потребителей. Покупка CD обратилась скорее в лотерею, чем в проявление развитого вкуса. «Universal» выпустила альбом «классической нарезки» — «все скучные места выброшены». BMG

произвела на свет двойной диск «The Only Classical Album You'll Ever Need»[294]. Бизнес классической грамзаписи сам писал себе некролог на обложках своей продукции.

Технология, бывшая источником звукозаписи, становилась ее могильщиком. При появлении компьютера на каждом рабочем столе и возможности связи через Интернет, информация начала распространяться с пугающей быстротой. Цифры продаж больше не определялись на глазок и как бог на душу положит — их можно было получать час за часом. В марте 1991 года «Биллбоард» изменил схему составления своих еженедельных чартов. Вместо того, чтобы опираться на объемы выпуска продукции тем или иным лейблом, журнал перешел на данные, предоставлявшиеся системой «Nielsen Soundscan», которая отслеживала 85 процентов всех продававших записи торговых точек США. «До появления „Soundscan“, — говорит Роберт Гурвиц, глава эзотерического лейбла „Nonesuch“, — вы тратили 100000 долларов на симфонию Брамса, потом еще 25000 на рекламу и отгружали десять тысяч копий. Два года спустя семь тысяч возвращались назад. Однако… к этому времени вы успевали выпустить еще две сотни записей, и потому не обращали на случившееся никакого внимания. Теперь же… вы обращаетесь к „Soundscan“ и видите: первая неделя — сто десять копий; вторая неделя — восемьдесят семь… Теперь мы опираемся на твердые, холодные факты.»[295]

Система «Soundscan» с готовностью откликалась и на запросы прессы, показывая, что первая симфония Брамса, с которой Аббадо начал работу в Берлинском филармоническом, разошлась за пять лет в количестве 3000 копий. Если учесть, что расценки Берлинского требуют продажи 50000 копий, эта запись не окупится и до Второго пришествия. Мути, антипод Аббадо, расходился ничуть не лучше. Продажа двух его, выпущенных «Sony», опер Верди не смогла достичь и четырехзначного показателя. Записанный в EMI Саймоном Рэттлом цикл симфоний Сибелиуса дал 2000 для Второй и Пятой и по нескольку сотен для остальных. Сделанная Хайтинком запись Седьмой Малера была продана в количестве 400 копий за восемнадцать месяцев. Баренбойм с Третьей Брукнера набрал 600. Разумеется, эта статистика относится только к США, в Европе и Японии продажи идут повеселее. Однако тенденция остается последовательной, а катастрофа неотвратимой. Америка была до сих пор самым большим рынком классической музыки и ее отказ от классики породил смятение, скрыть которое уже невозможно. «Это не временный спад, — сказал Гелб, давая одну из самых здравомысленных своих оценок, — это крушение.»[296]

Отступление обратилось в повальное бегство. EMI зарубила планы, связанные с Янсонсом в Питтсбурге и Уэлсер-Мостом в Кливленде. «Warner» порвала связи с Нью-Йоркским филармоническим и Чикаго. Посещение концертных залов упало до рекордного уровня. В 1995–1996 билеты на оркестровые концерты покупали 631 миллионов американцев; к 2004-му каждый десятый из них испарился[297].

Маэстро оказались доведенными до необходимости сидеть на телефоне и выпрашивать работу. Аббадо, пытавшемуся найти средства для Берлинского филармонического, музыканты которого получали половину своих доходов от записей, приходилось обедать бог знает с кем. И самое лучшее предложение, какое он получил, состояло в том, чтобы поаккомпанировать двум скандальозным певцам EMI — Роберто Аланья и Анжеле Георгиу. Времена были тяжелые и предложение он принял.

Необходимость бороться со спадом усугубила страхи, терзавшие Аббадо на рубеже двух тысячелетий. Берлинские оркестранты ворчали по поводу его мелочных репетиций, ничем не напоминавших о Караяне с его размахом. Новых оркестрантов набирали по всему миру, оскорбительно пренебрегая при этом бывшей Восточной Германией и восточным сектором Берлина. Аббадо не желал играть на прослушиваниях в политику. В феврале 1998 года, божественно продирижировав в Немецкой национальной опере «Парсифалем», он отказался от продления контракта и покинул лучший из оркестров мира. Его поразил рак желудка, шансы выжить были невелики, однако современная хирургия творит чудеса, и после года, ушедшего на выздоровление, Аббадо вернулся и управляет теперь молодежными оркестрами, выступая с ними на фестивалях.

Берлинцы оставили в бюллетенях для голосования два имени и с небольшим перевесом голосов выбрали сорока с чем-то летнего Саймона Рэттла, предпочтя его Даниэлю Баренбойму и перескочив тем самым в поисках обновления через одно поколение. Кудрявая голова Рэттла украсила собой все афишные щиты немецкой столицы, в EMI раскупоривали шампанское. Однако «Британский блэйрит[298]» — при всех его общественных инициативах, в число коих входили беседы с турецкими рабочими-сдельщиками и исполнение «Весны священной» в школах для бедных, — кризиса индустрии разрешить не мог. Не имея возможности делать в год столько записей, сколько Караян делал за месяц, он стал выдавливать из города, и без того пребывавшего в миллиардных долгах, деньги, которые восполнили бы для его оркестрантов то, что они потеряли, когда

столетие записи классической музыки подошло к концу.

Завершающий удар нанесло стремительное развитие Интернета. Один из руководителей BMG, Джеймс Гликер, вернувшись в 1997-м из Австралии, «поочередно обращался к главам лейблов с вопросом: что вы собираетесь предпринять в связи с Интернетом? Они отвечали: да ничего, судиться будем». Если не считать обращения в суд, никакой стратегии, позволяющей справиться с незаконным перекачиванием записей из сети, не существовало. Лейблы принялись судебным порядком преследовать занимавшихся таким перекачиванием подростков, навлекая на себя недовольство и издевки. Между тем, поп-группы новой волны, возглавляемые «Arctic Monkeys», вообще ни с какими лейблами связаны не были. Записей классической музыки файлообменные сети вроде «Napster» почти не затронули, зато смертельная угроза исходила от распространившихся по сети систем «живого радио», всегда готовых предоставлять в распоряжение пользователя любую музыку, а зачастую для этого и создаваемых.

Единственным целительным средством, каким располагали лейблы, была «легкая классика», которую в «Decca» олицетворяла Хэйли Вестенра (звучавшая совершенно как «душечка» шестидесятых Мэри Хоппкин), в «Sony» — «II Divo», а в «Warner» — Джош Гробан, все они отзывались гладенькой поп-музыкой Митча Миллера 1950 годов. Освещаемая заходящим желтым солнцем «Deutsche Grammophon» шведская меццо-сопрано Ане Софи фон Оттер записывала «кроссоверы», сочиняемые поп-композитором Элвисом Костелло. «EMI Classics» выпустила ораторию бывшего битла Пола Маккартни и реквием сочинителя рекламных песенок Карла Дженкинса. Опус Маккартни «Лос-Анджелес Таймс» совершенно справедливо назвала «раздутой, пресной, созданной из вторсырья, одетой в платье с чужого плеча, сентиментальной, милой-премилой ораторией — обладательницей всех тех качеств, благодаря которым слово „сахарин“ стало ругательным эпитетом».

«Легкая классика» создавала иллюзию жизнеспособности — 19 миллионов продаж классических записей в 1997-м подскочили до 22 миллионов в 2001-м[299], — однако в 2004-м, когда новизна утратилась, этот показатель съехал до 18,5 миллионов — и лейблы снова оказались сидящими посреди болота в лодчонке без весел. «Мы все еще делаем записи» — улыбались их боссы, поднимая тосты друг за друга на церемониях вручения премий «Грэмми» и «Бритс». Частным же порядком они говорили совсем иное: «Мы усердно трудимся, отыскиваем исполнителей, обсуждаем их, но контрактов ни с кем не подписываем». Один

специалист по маркетингу после того, как его уволили, сказал: «Я проводил целые дни на совещаниях, а возвращаясь домой, гадал — чего я, собственно, достиг?». Говард Стрингер, первый человек Запада, возглавивший «Sony», сказал инвесторам, что не может, как бы ему того ни хотелось, оправдать продолжение записи классической музыки, поскольку все лучшие произведения записаны уже по многу раз, а новых пока не видно.

Питер Гелб, понимавший, что дело идет к концу, появлялся на светских приемах с таким видом, какой имеет на балу дебютанток сорокалетняя старая дева. С помощью своих связей он смог получить хорошо оплачиваемое место директора «Метрополитен опера» — после того, как засевшие в правлении театра женоненавистники отвергли, по причине ее пола, Дебору Борда из Лос-Анджелесского филармонического. «Моя философия, — сказал Гелб интервьюеру „Нью-Йорк Таймс“, (казалось, что самодовольство возвращается к нему с каждым слогом, который он выговаривает), — состоит в том, что искусство может быть успешным и в коммерческом, и в артистическом отношении»[300]. Если бы кто-то потрудился тщательно проверить практическую истинность этого заявления, выяснилось бы, что коммерческий успех Гелба в «Sony» никакого отношения к артистичности не имел, а артистический и вовсе отсутствовал. «Питеру просто ничего не хотелась делать, — говорит один из его соратников. — И он неизменно говорил, что на классической музыке многого не заработаешь.»[301]

Через несколько дней после того, как Гелб дернул за кольцо своего запасного парашюта, произошло слияние «Columbia» с ее историческим соперником «Victor», — основой слияния стал договор между BMG и «Sony», направленный на сокращение расходов и уменьшение количества классических записей. В ту же самую неделю на Эбби-Роуд собрались музыканты, намеревавшиеся сделать то, что исполнительный продюсер Питер Алуард назвал «самой последней студийной оперой». «Никто, — сказал он[302], — и никогда не соберет компанию, подобную этой». Доминго, которому уже перевалило за шестьдесят, пел Тристана — партия в оперном театре ни разу им не исполнявшаяся. Изольду пела Нина Стемме, вечная героиня Баройта. И для партий второго плана исполнители были подобраны бесподобные: Рене Рейп — король Марк, исполнитель «песен» романтиков Олаф Бер — Курневал, аскетичный англичанин Ян Бостридж — пастух, а пылкий, подающий большие надежды мексиканец Роландо Вильясон — молодой моряк. Оркестром и хором театра «Ковент-Гарден» дирижировал Антонио Паппано. Затраты составили 1 миллион долларов,

однако по расчетам Алуарда в мире хватало любителей оперы, готовых заплатить за то, чтобы услышать Доминго в партии, которую они никогда не услышат в его исполнении со сцены. Теперь, когда коробка с классическими дисками уже не считалась кем бы то ни было хорошим рождественским подарком пресыщенному зятю, только замечательный, подобный этому подбор исполнителей и способен был заставить человека слушать оперу у себя дома. «Нам приходится глядеть в лицо реальностям двадцать первого века» — вздыхал Алуард.

Одно из неукротимых созданий природы, рыжеголовый, напичканный анекдотами Алуард с наслаждением провел десять лет на посту художественного директора EMI, образовав совершенно неправдоподобный союз с Ричардом Литтлтоном, обманчиво пустоватым президентом этого лейбла. Они были Лорелом и Харди[303] последних дней классической грамзаписи: Алуард — тощим эстетом, Литтлтон — упитанным выпускником частной школы, занимавшимся в шестидесятых стилем диско и записавшим тридцать концертов группы «Iron Maiden». Мать Алуарда была беженкой из Германии, отец Литтлтона — десятым графом. Алуард мог перечислить все партии вагнеровских опер, познания Литтлтона ограничивались эпонимами. И при всем том, впечатление, производимое каждым из них, было отчасти обманчивым. Алуард мог жестко торговаться, обсуждая контракты с лучшими из маэстро, тогда как Литтлтон из любви к искусству заплатил огромные деньги за шесть сюит Баха, с некоторым опозданием записанных блестящим Мстиславом Ростроповичем. «Я имел в виду миллион долларов, — рассказывал он после того, как русский виолончелист предложил ему эту пленку, — но не смог оскорбить Славу предложением столь очевидным и накинул еще четверть миллиона.» Для презентации сюит был устроен во втором из лучших ресторанов Франции банкет на 200 персон, а запись, хоть и принятая довольно вяло, разошлась тиражом в 700000 экземпляров — достаточным, чтобы оправдать расточительность Литтлтона.

Будучи президентом компании, Литтлтон защищал Алуарда с его принципом чистой музыки от Алэна Леви, одновременно вкладывая деньги в прибыльные «кроссоверы». В конце 2003 года эти двое, обсудив положение, пришли к совместному выводу, что делать им, в сущности, больше практически нечего. Сто лет музыки пылились в хранилищах, записывать заново произведения, уже существовавшие в легендарных интерпретациях, было бессмысленно и, хотя исполнитель всегда способен найти новый подход к старой вещи, устойчивый поток классических записей иссякал. EMI, лейбл, появившийся на свет

раньше, если не считать эдисоновского, всех прочих, выжить сумеет. «Это уже не лейбл грамзаписи, решительно заявил Литтлтон. — Это музыкальная компания.» Грамзапись была лишь инструментом, время которого истекло. Что ж, возникнет какой-то другой.

И двое мужчин пожали в знак согласия руки друг другу, хорошо понимая, к каким последствиям лично для них приведет это решение. Алуард, последний блюститель места Гейсберга, ушел на пенсию в раннем возрасте пятидесяти трех лет и занялся совершенствованием своей техники игры на фортепиано. Вскоре после Рождества 2004 года Коста Пилавачи, его соперник из «Decca» (год спустя и сам ушедший в отставку), дал в честь Алуарда прощальный обед, на который были приглашены Литтлтон и автор этих строк. Там не было ни проявлений злопамятности, ни особых слов сожаления. Большинство сидевших за столом, приложили немало усилий к тому, чтобы сохранить искусство живым. Никто не хотел ему такого конца, однако все в этой жизни конечно и акт завершения есть, сам по себе, причина для праздничного торжества. Как сказал поэт, вот так и кончается мир; не взрывом, быть может, но затихающей при свете свечей каденцией, замыканием круга.

Случайное открытие, рукоделье механиков, взрыв звуков — все это продвинуло цивилизацию на шаг вперед и принесло музыку в каждый дом. Грамзапись была зеркалом музыки, ее третьим измерением: средством, благодаря которому исполнитель мог, отойдя в сторонку, объективно оценивать звук. Она служила повивальной бабкой славы и опорой музыкальной экономики. После ее кончины наступит пора страха и неопределенности, и многим прекрасным исполнителям не удастся добиться того, чтобы их услышали. Однако в каком-то гараже или задней комнате будет работать еще один импровизатор, еще один наивный Фред Гейсберг, еще один будущий Дэвид Сарнофф, и искра вспыхнет снова, как когда-то вспыхнула она в Леонардо да Винчи, и создаст сплав изобретательности и искусства, мечты и практичности, сплав из числа тех, что меняют облик мира каждые, примерно, сто лет. Та искра, которая называлась грамзаписью, просуществовала целый век, а для формы искусства это срок не малый.

8. Post mortem [304]

Как классическая Греция живет за счет легенд и туристов, так и классическая грамзапись продолжает жить лишь в воображении ее твердокаменных приверженцев. В октябре 2005-го в Хельсинки собрались на семинар ветераны, настаивавшие на том, что Земля все-таки плоская. Бывший вице-президент «Universal» Кевин Клейнман, руководящий ныне доморощенным финским лейблом «Ondine», бессвязно рассказывал о новых моделях бизнеса. Шеф-редактор «Граммофона» Джеймс Джолли объявил, что сейчас его журнал обозревает даже больше записей, чем прежде. И оба говорили правду — в своем роде. Поскольку главные лейблы погрязли в «легкой классике», расплодились лейблы маргинальные, выпускавшие классические записи малыми тиражами. «Ondine» отважно подписала с Филадельфийским оркестром контракт на три концертных записи в год. За сеансы записи при этом платить не приходится, зато права на конечный продукт принадлежат оркестру, а музыкантам обещана доля прибылей. «Компания грамзаписи походит теперь на биржевого маклера, — говорил Клейнман. — Он управляет вашими активами и получает за это плату, однако капитал так при вас и остается!»[305]. Сделка эта была торжественно представлена как первый контракт на запись, полученный Филадельфийским за десять лет, однако сами записи, неоднородные и плохо отредактированные, не более убедительны, чем те CD, что выпускают под собственными лейблами «Концертгебау», Лондонский симфонический и оркестр Баварского радио. Ансамблям, мировой статус которых зависел когда-то от записей, собственные лейблы славы автоматически вовсе не приносят, а их доходы прибавляют к хлебу музыкантов лишь очень небольшой кусочек масла. CD «LSO Live»[306] с Хайтинком, Дэвисом и Янсонсом, за четыре года принес исполнителям примерно 500 долларов — меньше, чем они зарабатывали в EMI за одно утро, проведенное на Эбби-Роуд. Как оплот экономической жизни оркестра, грамзапись осталась в прошлом.

Многие CD, которым посвящаются обзоры журналов «Граммофон» и «Би-Би-Си Мьюзик», возможно, даже половина их, продвигают себя на рынке самостоятельно — оплачиваются исполнителями, друзьями, правительствами или спонсорами — это своего рода публикация за счет тщеславного автора, лишенная настоящей редакторской правки и разумных коммерческих оснований. Остальные делаются с ориентацией на каталоги «Naxos» — это «набивка», неосмысленные затеи мини-

лейблов и результаты набегов на архивы. Тело классической грамзаписи судорожно подергивается, вселяя пустые надежды в тех, кто замер в ожидании у системы искусственного жизнеобеспечения.

А тут еще новые носители информации высасывают из него последние соки. Умещающийся в нагрудном кармане рубашки iPod с памятью в 60 Гб способен вместить эквивалент 600 симфонических и оперных CD, которые, оказавшись избыточными, продаются бережливыми или просто благотворительным магазинами по три бакса за штуку. Классическая грамзапись утратила объективную ценность. Все, что может сделать музыкальная индустрия, это гневаться по поводу тускнеющего света и молиться о возвращении прежних времен, хотя с какой стати потребители должны получать музыку от компаний грамзаписи, когда они могут слушать ее, живую, в оперных театрах и концертных залах, никто объяснить не в состоянии.

Так или иначе, классическая грамзапись мертва. «Вы хотите знать, кто ее убил? — спрашивает экс-президент „Sony Europe“ Пол Бургер. — Ее убил Уолл-стрит. Люди, работавшие в бизнесе грамзаписи, понимали, что классическая музыка есть то, из чего мы вышли, основа всего нашего дела. Мы были счастливы возможностью делать классические записи, даже теряя на этом немного денег. Однако инвесторам такое положение дел не нравилось. Обнаружив человека с сантиментами, они просто снимали с него голову.»[307]

Корпоратизация давила творческую активность и пестовала тайные сговоры. Большая четверка — «Universal», «Sony-BMG», EMI, «Warner» — распоряжалась 85 процентами рынка США[308], обратившись, по сути дела, в монополиста. Когда в сентябре 2002-го генеральные прокуроры сорока одного штата обвинили ее в ценовом сговоре, она заплатила штраф в 140 миллионов долларов — сумму, по мнению председателя Федеральной комиссии по торговле Роберта Питоффски, весьма скромную, ибо, согласно его оценкам, четверка за пять лет жульническим манером выкачала из потребителей полмиллиарда долларов[309].

Если говорить о творчестве, олигополия, дабы оправдать установленные в ней несусветные зарплаты, распространяла однородную расплывчатость очертаний, при которой один комплект дисков повторял другие. Оклады ее руководителей начали зашкаливать после того, как Клайв Дэвис пожаловался, что не может вести переговоры с Бобом Диланом, поскольку он, Дэвис, зарабатывает в год пятьдесят тысяч, а Дилан — 2 миллиона. В начале 1970-х Дэвис добился для себя очень

большого оклада. Йетникофф распространил такие же и на среднее управленческое звено, подняв накладные расходы лейбла до небес. Именно административные расходы привели к тому, что безубыточность стала для выпускаемой в продажу классической записи по сути дела недостижимой.

После того, как ушли Либерсоны, Калшоу, Шиллер и Леги, боссы корпораций начали относиться к классике, как к чудаковатой, застрявшей в старых девах тетушке, а продюсеров почитать нулями. «В 1950-х и 1960-х, — говорит Николаус Арнонкур, — вы имели дело с подлинными личностями, с продюсерами, понимавшими, что такое ответственность, и готовыми брать ее на себя. Выше продюсера стоял только глава компании. Позже, когда компании обратились в боевые корабли, боссы их даже не знали, что происходит в том маленьком, неизвестно где расположенном углу, в котором непонятно кто играет классическую музыку. Вы вели переговоры с очень милыми людьми, однако они не обладали никакой властью, а личного контакта с теми, кто принимает решения, у вас не было.»[310] Слабые продюсеры предоставили дирижерам возможность поднять бунт. Худшая из когда-либо сделанных записей представляет собой продукт раздутого самомнения и робкой производственной команды. **Корпоратизация**, становящаяся неизбежной, когда все распределение контролируется тремя-четырьмя цепочками продаж, стала главной причиной крушения классической грамзаписи. Ниже приводятся другие ускорившие ее гибель факторы:

Перепроизводство началось тогда, когда Караян повысил после ухода Эльзы Шиллер свои требования к DG. Установился порядок, при котором он и соперничавшие с ним маэстро снова и снова записывали одни и те же произведения. К 1994 году в продаже имелось семьдесят девять записей симфонии Дворжака «Из Нового Света». В 2006-м на одном шведском вебсайте перечислялось 435 вариантов «Времен года» Вивальди[311], портал электронной торговли amazon.com предлагал 276 Пятых симфоний Бетховена, головокружительный выбор, от которого попросту опускаются руки. На долю Караяна, Мэрринера, Шолти и Хайтинка вместе взятых приходится 2000 различных названий CD. Посадите шесть непредвзятых критиков из разных стран в одну комнату и они передерутся, пытаясь выбрать из этой горы дисков двенадцать тех, без которых невозможно обойтись. Многие из остальных не стоило и записывать (наиболее бессмысленные записи перечислены в Части III). Связанный с компакт-дисками бум вывел самоповторы далеко за пределы той черты, которая помечает насыщение потребительского рынка.

Неразрушаемость, уникальная выигрышная особенность CD, обрекла на крах индустрию, зависевшую от замены потребителями износившихся записей. Звук CD, хороший настолько, насколько вообще можно ожидать, выровнял качество записей так, словно никаких государственных границ на свете не существовало. Лейблы утратили свою звуковую мистику, когда братиславские записи «Naxos» сравнялись по чистоте с берлинскими DG, а лучшее, чем могла похвастаться студия «Decca», легко воспроизводилось в задней комнате пригородного дома прыщавым подростком. По мере того, как падали затраты на производство, бесплатные CD начали в рекламных целях крепить к обложкам журналов и первым страницам газет. Классическая грамзапись, бывшая некогда чем-то желанным, приобретя стандартную пластиковую упаковку, утратила свою социальную ценность.

Норио **Ога**, тщеславно стремившийся превзойти DG, еще и ускорил перепроизводство в «Sony». Жесткий и грубый за столом правления компании, Ога таял и становился сентиментальным при звуках классической музыки и едва не разорил свой банк, тратясь на никому не нужные записи. Ко времени, когда его безрассудствам был положен конец, музыка уже утратила прежнее значение и пошла на дно.

Интернет извлек музыку из шкатулки с драгоценностями и пустил ее в свободное плавание по вебсайтам. Никакие студийные компоновки музыкальных произведений не способны привести человека в такой же восторг, какой порождает в нем самостоятельное скачивание музыки из сети. «Google» и «Amazon» приблизили едва ли не всю западную цивилизацию к самым кончикам пальцев сидящего за компьютером человека. И нужда в том, чтобы держать дома эталонную коллекцию классических записей, отпала.

Другие носители информации сообщили классическим записям вид косный и устарелый. В современных домах стоят цветные телевизоры с плазменными экранами, принимающие 200 спутниковых и кабельных каналов, плюс компьютер, из которого, как из рога изобилия, льются игры. Победить в соревновании с такими видами развлечений коробки с симфониями и операми, даже если они записаны на DVD, добавляющих к CD визуальный ряд, никаких шансов не имеют.

И самое главное, жанр погубило отсутствие **новизны**. Когда Хейфец, Менухин, Горовиц и Рубинштейн только восходили к своим вершинам, они играли музыку живых композиторов — Прокофьева, Рахманинова, Сибелиуса, Бартока, Шимановского. Даже Тосканини, далеко не модернист, вставлял в свои концерты

новые сочинения как нечто само собой разумевшееся. Скончавшийся в 1977 году Стоковский дал около 800 мировых премьер. В лучшую пору этих людей музыка оставалась живой. К атональному модернизму публика относилась с недоверием. Стравинский, скончавшийся в 1971-м, оказался последним из композиторов, имя которого было у всех на слуху, хотя лишь очень немногие слушали его поздние серийные вещи. «В конечном счете, классическую музыку подвел композитор, — говорит бывший продюсер „Sony“ Майкл Хаас. — Без новой музыки, которую хочет услышать интеллигентный, тонко чувствующий потребитель, выбор остается только один — подавать прошлое под новым соусом.»[312] Классические лейблы застряли на белых, европейских композиторах мужеска пола и консервативной, стареющей, однородной аудитории. Неудача по части использования звуков разных культур стала последней, умирающий утратил связь с миром. Спустя год или два после ее столетнего юбилея, классическая грамзапись испустила дух. *Sic transit gloria mundi*[313].

Конец — это точка, с которой история оглядывает случившееся как целое. Грамзапись, будучи самым ранним средством массовой информации, на два десятилетия опередившим радио, принесла музыку в повседневную жизнь. Солдаты брали с собой пластинки на войну, миссионеры отправлялись с ними в «сердце тьмы». Не было на земле места, до которого не добралась бы та или иная ария. Музыка обратилась в такой же предмет потребления, каким была проточная вода, обладание записями стало знаком культуры и утонченности человека. Это имело и последствия практические: доступность музыки, которая начинала течь, так сказать, при простом повороте крантика, породила музыкальную пассивность, уничтожила домашнее музицирование и стерла локальные различия. Музыкант, пересекавший в 1920-х Германию, слышал в Бохуме далеко не то звучание Бетховена, с каким ему довелось повстречаться предыдущей ночью в Бремене. С появлением же грамзаписей, оркестры начали звучать примерно одинаково. Одновременно усовершенствовались и нормы исполнительства. Никакая нынешняя публика не стала бы терпеть неточности и разнобой, которые преобладали в ансамблях 1930-х, о чем ясно свидетельствуют беспощадные CD. Ангел грамзаписи изгонял из музыкального дела слабые оркестры.

Подобным же образом уменьшилось и стилистическое разнообразие. Фриц Крейслер славился вездесущим вибрато, Артур Рубинштейн лелеял раздражающий дисбаланс между фортепиано и оркестром. Хейфец и Горовиц установили

недостижимые стандарты совершенства каждой ноты и, в итоге, искушение стянуть у них эффекты, которых они достигали, оказалось неодолимым. Нынешний претендент на выступление в «Карнеги-холле» имеет в запасе груды закупленных в магазинах «Tower Records» или «Sam Goody» записей мастеров, игравших Шопена, и с легкостью заменяет интерпретацию имитацией. И наоборот, грамзаписи создали критически настроенную аудиторию, которая с не меньшей легкостью обнаруживает неправильности и неумение. Ни одному солисту двадцать первого века не простили бы промахи по клавишам, которые допускал когда-то Артур Шнабель.

В какой мере повлияла классическая грамзапись на нашу политическую судьбу? Свидетельства этого влияния весьма разномастны. Ленин отказывался слушать записи, боясь, что Бетховен может ослабить его революционный пыл. Гитлер то и дело устраивал для своих приспешников вечера, на которых им приходилось слушать пластинки, по преимуществу Вагнера и Легара; Черчилль питал пристрастие к Гилберту и Салливену. Первым премьер-министром Польши стал пианист Игнацы Ян Падеревский, оставивший устрашающее количество записей. Канцлер Германии Гельмут Шмидт играл третью партию в записанном EMI концерте Моцарта для трех фортепиано — вместе с Кристофом Эшенбахом и Юстусом Францем. Один из премьер-министров Британии, Эдвард Хит дирижировал увертюрой Элгара, другой, Маргарет Тетчер, выступила в качестве чтеца в коплендовском «Портрете Линкольна»; бывшие президенты США и Советского Союза, Клинтон и Горбачев, сыграли для «Naxos» по роли в «Пете и волке». Премьер-министр Норвегии написал ученый текст для обложки первой из сделанных «Decca» записей симфонии Грига. Король Дании Фредерик IX несколько раз записывался в качестве дирижера. Записи классической музыки проигрывались в высшем свете, временами оказывая немалое воздействие и на массовую аудиторию. Сделанная Леонардом Бернстайном запись «Адажиетто» Малера помогла американцам пережить смерть Джона Ф. Кеннеди. «Приключения» Дьердя Лигети стали символом восприятия космоса в фильме Стенли Кубрика «2001 год: Космическая Одиссея» (CD 98, p. 274). Вуди Ален использовал Гершвина, как метафору Манхэттена. Веберн символизировал ужас в «Экзорсисте» Уильяма Фридкина.

Целительные возможности записей классики подтверждены на опыте. В отчете Американской медицинской ассоциации за 1997 год сказано, что «у хирургов, слушавших музыку, понижалось кровяное давление и частота пульса, кроме того, они

лучше решали умственные задачи нехирургического характера…». «При этом музыка должна быть классической, — указывал консультант Медицинского центра университета Лойолы. — Любая другая мешает ритму операции.» Британский хирург, занимавшийся трансплантациями в больнице Святой Марии, Паддингтон, признался, что, приходя в операционную, всегда ставит запись — не включает радио с его паузами и разнобоем, — но слушает неизменно одну и ту же вещь, совершенно определенный фортепианный концерт Моцарта.

Утверждается, что записи музыки Моцарта, которые человеческий зародыш слушает в чреве матери, благотворно сказываются на его последующем интеллекте, с их же помощью в родильных домах Швеции облегчают боль, которую испытывают роженицы. Записи классической музыки используют также в психиатрических клиниках и домах престарелых. Классические записи были до 1960-х частью школьной жизни; кое-кто считает, что именно их устранение выпестовало в школьниках грубость и понизило их способность сосредотачиваться на долгие промежутки времени. В романе Энтони Берджеса «Заводной апельсин» запись Девятой Бетховена толкает отвергнутых обществом подростков на вспышки садистского насилия. Классические записи проигрывают на похоронах. Получается, что они сопровождают человека от зачатия до могилы.

И все же, потребление их, в сравнении с поп-музыкой, микроскопически мало. Девяносто два поп-альбома были проданы тиражом, превышавшим 10 миллионов, — возглавляет этот список «The Eagles Greatest Hits»[314] (28 миллионов), за ним следуют «Thriller»[315] Майкла Джексона (36 миллионов), «Pink Floyd: The Wall»[316] (23 миллиона), «Led Zeppelin IV» (22 миллиона) и «Billy Joel's Greatest Hits»[317] (21 миллион).

Показатели продаж классических записей хранились в строгой тайне — главным образом потому, что скромность этих цифр могла обессмыслить беззастенчивую рекламу лейблов. Однако при наступлении судного дня лейблы, что называется, раскололись и предоставили данные для нижеследующей таблицы — первого в мире достоверного перечня продаж классических записей-бестселлеров. В целом, барьер в 1 миллион копий был взят или хотя бы достигнут двадцатью пятью записями.

Список непревзойденных классических записей

1	Вагнер: «Кольцо» — Шолти (Decca)	1958-65	18 миллионов
2	«Три тенора»	1990	14 миллионов

	(Decca)		
3	Вивальди «Времена года» оркестр «И Музичи»/Айо (Philips)	1959	9,5 миллиона
4	«Три тенора 2» (Warner)	1994	7,8 миллиона *
5	«Грегорианское пение» (EMI)	1993	5,5 миллиона
6	«Священные арии», Андреа Бочелли/Чун (Philips)	1999	5 миллионов
7	Чайковский: Фортепианный концерт — Вэн Клайберн (RCA)	1959	3 миллиона
8	Пуччини: «Тоска» — Каллас/Гоби (EMI)	1953	3 миллиона
9	«O, Holy Nught»[318] — Паваротти (Decca)	1976	3 миллиона
10	Рамирес: «Missa Criolla» — Каррерас (Philips)	1990	3 миллиона
11	Вивальди «Времена года» — Кеннеди (EMI)	1989	2,5 миллиона
12	Элгар: Виолончельный концерт — Дю Пре (EMI)	1965	2,1 миллиона
13	Орф: «Carmina Burana» — Ливайн (DG)	1989	2,1 миллиона
14	Моцарт: Концерты для валторны —	1953	2 миллиона

	Брейн (EMI)		
15	«O Sole Mio»[319] — Паваротти (Decca)	2000	2 миллиона*
16	«Ave Maria» — Кири те Канава (Philips)	1985	2 миллиона
17	Бах: «Голдберг-вариации» — Гульд (Columbia)	1955	1,8 миллиона
18	Бетховен: Девятая симфония — БФО/Карайан	1962	1,5 миллиона**
19	Бетховен: Пятая симфония — ВФО/Клайбер	1975	1,5 миллиона**
20	«Three Tenors Christmas album»[320] (Sony)	2000	1,2 миллиона*
21	Вивальди: «Времена года» — Нишизаки (Naxos)	1987	1,16 миллиона
22	Гурецкий: Третья симфония (Warner)	1993	1,1 миллиона
23	«New Year's Concert»[321] — Озава/ВФО (Philips)	2002	1,1 миллиона
24	Гэйд: «Jalousie» — орк. «Boston Pops»/Артур Фидлер	1935	1 миллион (Victor)
25	Карузо: Арии (HMV /Victor)	1903	1 миллион

* Содержит неклассический материал.

** «Deutsche Grammophon» сообщила о продаже свыше 1,5 миллионов; независимый источник подтверждает, что цифра не превысила 2 миллионов.

В эту таблицу не включены диски не классические. Например, наибольшим тиражом разошелся у «Sony Classical» «Титаник» (25 миллионов), за ним следуют Шарлота Черч (10 миллионов) и три бродвейских мюзикла с семизначными цифрами продаж. Наивысшим для классики показателем обладают «Гольдберг-вариации» Гленна Гульда, стоящие под номером 11. У EMI наибольший после грегорианских кантов «классический» успех выпал на долю поп-виолончелистки Ванессы Мэй — 3,5 миллиона. У «Decca» «оперная мегазвезда» Кэтрин Дженкинс, нога которой никогда на оперную сцену не ступала, продавалась в Соединенном Королевстве тиражом, большим, чем у Каллас. Старомодный обладатель мощного голоса, самоучка Рассел Уотсон, обеспечил тираж в 1,8 миллионов дисков.

Такие синтетические добавления не составляют части классического сюжета, но являются симптомами смертельного заболевания. Благополучие классической грамзаписи, как следует из приведенной выше таблицы, обеспечивалось в значительной мере «Тремя тенорами» и четырьмя «Временами года». Однако таблица эта обманчива, поскольку сотни самых разных записей классики продавались тиражами, превышавшими полмиллиона, а кроме них и еще тысячи приносили вполне приличную прибыль. Классическая грамзапись была когда-то бизнесом, крепко стоявшим на ногах, что подтверждается и показателями продаж ее ведущих исполнителей. По причинам юридического характера цифры, приводимые ниже, несколько менее точны, чем те, что были определены для альбомов.

Список наиболее успешных исполнителей классической музыки (число проданных записей)

1	Герберт фон Караян	200 миллионов
2	Лучано Паваротти	100 миллионов
3	Георг Шолти	50 миллионов
4	Артур Фидлер/«Boston Pops»	50 миллионов*
5	Леонард Берстайн	30 миллионов
6	Мария Каллас	30 миллионов
7	Джеймс Гэлуэй	30 миллионов
8	Пласидо Доминго	30 миллионов
9	Невилл Мэрринер	30 миллионов
10	Хосе Каррерас*	24 миллиона
11	Андре Костеланец*	20 миллионов
12	Юджин Орманди	20 миллионов
13	Артуро Тосканини	20 миллионов
14	«И Музичи»	12 миллионов

15	Зубин Мета («Три тенора»)	10 миллионов
16	Сейдзи Озава	10 миллионов
17	Даниэль Баренбойм	10 миллионов
18	Николаус Арнонкур	10 миллионов
19	Бернард Хайтинк	7–8 миллионов

* Записи содержат неклассические добавления.

Никакие другие исполнители к этим цифрам и близко не подошли. Записи Чечилии Бартоли, второй после Каллас оперной дивы мира, разошлись за пятнадцать лет тиражом в четыре миллиона.

Складывая показатели продаж этих исполнителей и экстраполируя сумму с использованием общих тиражных показателей, получаешь цифру полных продаж классических записей, лежащую где-то между 1 и 1,3 миллиардом записей. Неожиданно поучительным оказывается сравнение с популярной музыкой. На пятнадцать ее исполнителей приходятся продажи, превышающие 200 миллионов, на восемьдесят пять — 100 миллионов. Безусловным лидером[322] являются «Битлз», количество их проданных EMI записей оценивается в 1–1,3 миллиарда штук — ровно столько же, сколько было продано всех записей классической музыки. «Битлз» оказали на современный мир воздействие большее, чем кто бы то ни было из политиков, ученых, писателей или кинорежиссеров. И если классическая грамзапись, как культурный артефакт, достигла в течение столетия такого же воздействия, ее можно с уверенностью назвать средством массовой информации, изменившим мир, обогатившим нашу жизнь и несомненно оправдавшим свое появление на свет.

Так что же у нас остается? На задах магазинов и в киберпространстве хранилось нестираемое наследие, состоявшее из тысяч записей, некоторые из которых были решающими вехами в истории музыки. Однако конец приближался. После смерти Теда Перри «Hyperion» проиграл судебный процесс, что обошлось ему в миллион фунтов, и оказался на грани краха; «Chandos» сократил свой персонал на две трети, а «Dorian Records» обанкротился. Правда, «Naxos», единственная компания, производящая только классические записи, была названа журналом «Граммофон» «Лейблом 2005 года». Тем же летом в городе Аспен, штат Колорадо, председатель «Warner» Эдгар Дж. Бронфман призвал артистов к участию в его исключительно интернетовском лейбле с тем, чтобы «создать и развить вспомогательную, практически лишенную риска музыкальную среду». Если из этого еще и не следовало, что грамзаписи пришел конец, оно следовало из следующей его фразы: «Нас приводит в

восторг мощь цифрового распространения музыки, доступного ныне каждому потенциальному художнику.»[323] Однако, если распространение доступно ныне каждому потенциальному художнику, кому нужны крупные лейблы? От равного к равному, от музыканта к слушателю — так теперь текла музыка, минуя устоявшиеся каналы. «Arctic Monkeys» выросли без помощи лейблов. Музыкальные компании оказались за пределами этой схемы. И последним их прибежищем стали 2000 обращений в суд с жалобами на тех, кто, сидя у себя дома, скачивает музыку из сети — то есть, изображение своих клиентов преступниками.

В этой изменчивой среде выжило радио. Не взымающие никакой платы, ищущие всеобщей любви радиостанции Европы и США хранят свои программы в Интернете, позволяя слушателям ловить музыку, по которой они соскучились, а временами и скачивать ее. В мае 2005 года Би-Би-Си совершила скачок в неведомое. Роджер Райт, бывший артистический штурман DG, а ныне глава «Радио 3», на неделю разместил в сети записанный в Манчестере цикл бетховенских симфоний. Исполнил их Филармонический оркестр Би-Би-Си, которым дирижировал Джианандреа Носеда. Основной довод Райта состоял в том, что люди, платящие в Британии за пользование Интернетом, имеют право получать музыку задаром, а если этим удобным случаем воспользуется кто-то, живущий за пределами страны, так оно лишь повысит престиж Би-Би-Си и британской нации, «вырастит бренд», как принято выражаться в киберпространстве.

Поначалу согласие относительно возможного числа заинтересованных пользователей отсутствовало. Когда же появилась итоговая цифра, спокойная сдержанность сменилась искренним изумлением — симфонии были скачаны 1,4 миллиона человек. Многие из них вообще с классической музыкой знакомы не были, на что указывает число тех, кто скачал в качестве начального выбора первую и вторую симфонии (по 150000 на каждую), предпочтя их часто исполняющейся и исторически значимой «Героической» (90 000), название которой известно всякому, кто сведущ в классической музыке. Еще более обнадеживающим выглядело то обстоятельство, что музыку скачивали в двадцати шести странах. Наибольшие контингенты, две пятых от целого, оказались сосредоточенными в Соединенном Королевстве и США. Однако 17000 скачиваний пришлось на Вьетнам, 15000 на Таиланд и 13000 на Тайвань. То есть выяснилось, по-видимому, что аппетит к классическим шедеврам питают и в тех странах, в которые индустрия грамзаписи не заглядывала и в лучшие ее времена. Райт пришел в восторг. «Мы надеемся, что это подтолкнет новые аудитории к изучению

классической музыки посредством Интернета» — заявил он не вебсайте Би-Би-Си.

Представителей того, что еще уцелело от индустрии грамзаписи, едва не хватил удар. Они направляли жалобы в Парламент и требовали ввести ограничения на такого рода деятельность. «У нас крадут наш рынок» — говорили руководители лейблов, забывая, что в последнее время сами они напрочь отказывались от Бетховена. Райт предложил им совместное использование его допускающей скачивание музыки базы данных. Возможностью этой воспользовались лишь немногие, поскольку «рыночного» Бетховена у лейблов уже не имелось. Индустрия грамзаписи беспомощно следила за тем, как публика проходит в больших магазинах мимо стендов с записанной ею музыкой, как она приступает к поискам в живом и непредсказуемом Интернете. То был фундаментальный перелом в массовом поведении — последний оборот музыкального диска. В последующие месяцы крах компании «Tower Records» оставил многие крупные города без магазинов, в которых продавались записи классической музыки, «Warner» прекратил из выпуск, а «Sony RMG» — комбинация «Columbia» и «Victor» — уволила президента отделения классики Гилберта Хетеруика и большую часть его сотрудников. Игра закончилась: еще одна форма искусства претерпела безвременную кончину.

Часть II
Шедевры: 100 главных вех столетия грамзаписи

Составить список вершинных достижений классической грамзаписи это далеко не то же самое, что каталогизировать главнейшие из произведений английской литературы. Последние распадаются на три категории — неоспоримо важные, то ли важные, то ли не очень и — во всяком случае, влиятельные.

Первая группа самоочевидна: «Кентерберийские рассказы», «Король Лир», «Потерянный рай», «Оливер Твист», «Великий Гэтсби», «1984», тетралогия Джона Апдайка о Кролике — произведения, сформировавшие мир, в котором мы живем.

Во второй начинаются трудности выбора — «Гамлет» или «Отелло», «Мельница на Флоссе» или «Женщина в белом», «Повесть о двух городах» или «Большие надежды»; Эдит Уортон или Кэтрин Мэнсфилд, «Американская пастораль» или «Заговор против Америки» Филиппа Рота, Салман Рушди — или лучше не надо? Проблема в том, чтобы назвать книги, которые никто не оспорит и которые одновременно представляют автора каждой в лучшей его форме.

Третий раздел наиболее труден и, потенциально, наиболее спорен. Он содержит произведения, которые определяют жанр либо эпоху, но не обладают долговечными литературными достоинствами; малоизвестные сочинения и недооцененных авторов; тексты изысканные и непретенциозные — выбор здесь может казаться причудливым, однако он добавляет целому новое измерение сложности. При таких условиях «Костер тщеславий» Томаса Вулфа может оттеснить свою одногодку, книгу Иэна Макьюэна «Дитя во времени», «Раскрашенная птица» Ежи Козински возобладает над его же куда более известным «Садовником», а «Утц» Брюса Чатвина займет положенное ему особое место. В составлении этого списка присутствует и направляющая логика, и немалая доля веселья, а удовольствие, которое от него в конечном итоге получаешь, определяется возможностью показать искусство как обособленный, неразрывный артефакт.

Опасность же состоит в том, что ты начинаешь стараться действовать наверняка и включать в свой список то, что самоочевидно. Эдгар Алан По — писатель, несомненно, великий, однако есть ли среди его произведений безусловные шедевры?

Для того, чтобы вообще исключить По из антологии английской литературы, составителю требуется отвага, но если задача составляемого им перечня в том, чтобы вызвать интерес и доверие, он обязан демонстрировать уверенность в себе и убежденность, опуская некоторые прославленные имена и заменяя их по меньшей мере парой претендентов, пребывающих на внешней периферии общепринятого.

Вот это и есть те правила, которыми я более-менее руководствовался, отбирая сто наиболее значительных записей классической музыки. Я не претендую на то, что мой окончательный список содержит «наилучшие» классические записи всех времен, ибо выносить ценностные суждения по поводу произведения искусства дело по меньшей мере неразумное. Критерии, которые я использовал, не связаны прежде всего с силой исполнения или чистотой звука, сколь бы важными ни казались эти качества поклонникам искусства. Скорее, я руководствовался влиянием, которое эти записи оказали на воображение публики и на развитие самой грамзаписи как аксессуара цивилизованного общества. Точно так же, как «Оливер Твист» ввел в литературный канон социальную совестливость, коробка долгоиграющих пластинок, обратившая стерео в предмет домашнего обихода, является вехой на пути грамзаписи. Если эта коробка оказалась также и записью классической музыки, разошедшейся самым большим за всю историю тиражом, ее присутствие в нашем списке совершенно необходимо — безотносительно к калибру артистов и исполнения (бывшего, кстати сказать, очень близким к безупречному и по концепции и по ее реализации).

На противоположном конце этой шкалы находятся записи «Времен года» Вивальди — 181 штука, — не заслуживающие сколько-нибудь длительных размышлений на тему «включать — не включать», если, конечно, одна из них не является переложением для ансамбля полинезийских носовых флейт, в каковом случае она имеет хорошие шансы попасть в список из двадцати музыкальных ужасов, образующий Часть III книги. А между этими полюсами лежат тысячи записей, которые я слушал, бесконечно обсуждал с музыкантами, продюсерами и ценителями, а во многих случаях и присутствовал (за последние тридцать лет) при их создании — на сеансах записи или на концертах. Целая система порожденных этим опытом перцептуальных критериев, позволила мне научиться отсеивать зерна от плевел, укрепив мою и без того основательную критическую отстраненность от коммерческих по природе своей приоритетов музыкальной индустрии.

К этим личным впечатлениям я добавил воззрения более чем тысячи читателей из многих стран, которые откликались на серию моих статей, появлявшихся еженедельно на страницах лондонской газеты «Ивнинг Стандард», и основанных на содержании вебсайта www.scena.org (настоящий текст имеет, в свою очередь, основой те статьи, но значительно расширен за счет детального музыкального анализа). Эти читатели, одни пылкие и словоохотливые, другие обозленные, рекомендовали моему вниманию около 8000 записей, некоторые из которых оказались настолько эзотерическими, что заполучить их было практически невозможно (а одна, но только одна, и вовсе никогда сделана не была), некоторые же высказывались с такой язвительностью, что я счел себя обязанным пересмотреть мой начальный план и вновь приглядеться к тем или иным исполнителям либо записям в свете свежих свидетельств людей, вставших на их защиту.

Пару поступивших с разных континентов пламенных призывов включить в мой список «Испанские наброски» Майлза Дэвиса мне пришлось с сожалением отклонить — и потому, что это сочинение неклассического жанра, и потому, что я уже включил в список «Аранхуэсский концерт» Родриго, ставший основой шедевра Дэвиса. Несколько респондентов рекомендовали шопеновские записи чешского пианиста Ивана Моравеца — исполнителя замечательно вдумчивого, однако на историю граммофонии сколько-нибудь значительного влияния не оказавшего. Другие высказывались в пользу гитариста Огюстина Барриоса, возможно, первого классического композитора, который записывал собственные сочинения, и за исполнение ансамблем «Connoisseur Society»[324] Ванды Вилкомирской сонат Прокофьева — запись, ставшую в свое время рода первопроходцем. Несколько петиций было подано в пользу сделанной EMI записи замечательного исполнения Лоренсом Фостером оперы «Эдип» Джордже Энеску, произведения, которое при всей его сладкозвучности не сумело пробиться в репертуар больших оперных театров и потому не может считаться поворотным пунктом в истории культуры. С другой стороны, отвергнутый мной поначалу комплект записанной Антонио де Алмейда оперы Галеви «Еврейка» именно таким и оказался.

Я рассмотрел большинство читательских предложений и поиски раритетов доставили мне почти такое же наслаждение, как критическая оценка других, известных мне, записей. Некоторые из тех, что я выбрал поначалу, пришлось отвергнуть по причине их недоступности. Ранние записи Белы Бартока, который первым из композиторов использовал грамзапись как

рабочий инструмент, существуют, как выяснилось, главным образом в частных коллекциях и, хотя государственный лейбл «Hungaroton» выпустил их сборник, для того, чтобы предоставить мне его экземпляр, качество звука которого все дальнейшие раздумья отменило, потребовались усилия трех государственных служащих. И напротив, две записи Джорджа Гершвина, исполнившего с оркестром «Рапсодию в стиле блюз», необъяснимо редкие и отличающиеся плохо проработанным звуком, в мой список вошли по причине и непосредственности авторского исполнения, и их доступности на CD.

Многие читатели, приверженцы культов Гленна Гульда, Вильгельма Фуртвенглера, Марии Каллас или Карлоса Клайбера, наверняка будут жаловаться на то, что их герой или героиня представлены в этом списке недостаточно обширно. Чтобы умерить их обиду, скажу, что некоторые титаны студий грамзаписи не представлены в нем вообще. Несмотря на сильные рекомендации, в него не попала ни одна запись таких плодовитых дирижеров, как Карло Мария Джулини и Карл Бём — и это при всем моем уважении к сделанным обоими маэстро записям симфоний Шуберта, простой и юмористичной у Бёма и ласково любовной у Джулини. Дело в том, что ни тот, ни другой не смогли изменить курс, по которому следовала грамзапись, или оставить в ее песках след достаточно приметный для того, чтобы обеспечить им место в списке (впрочем, Бём попал в него как аккомпаниатор). По тем же причинам, не нашлось в списке места и для дирижеров столь выдающихся и деятельных, как Сергей Куссевитский, Рудольф Кемпе, Юджин Йохум, Бернард Хайтинк, Шарль Мюнш, Эрнест Ансерме, Курт Мазур и Геннадий Рождественский.

Составляя список, я старательно избегал греха пропорциональности — стремления судить об исполнителе по размерам его дискографии. Список «100 величайших записей», напечатанный журналом «Граммофон» в его тысячном номере (декабрь 2005), содержит не больше, не меньше как девять записей Герберта фон Караяна — это, по-видимому, дань уважения к огромному числу записей, выпущенных им за половину столетия. Как бы мы ни относились к Караяну, ни одного художника нельзя с уверенностью назвать представляющим почти 10 процентов всей истории грамзаписи и, несмотря на то, что Караян сделал и продал множество записей, он был лишь одним из маэстро, работавшим в гуще переменчивых вкусов и репутаций, каноном, обогащенным человеческой идиосинкразией, и обедненным в пору его упадка корпоративным навязыванием обреченного на недолгую жизнь единообразия.

Насколько пагубной является эта тяга к одинаковости исполнения, показал мне один вечер в Германии, когда я, проведя день в студии, где молодой и чрезмерно захваленный скрипач продирался сквозь Бетховенский концерт, отправился с проводившей запись группой в бар, где — как-никак Германия — звуковым фоном оказалась классическая музыка. Концерт Мендельсона мы узнали автоматически, а вот солиста определить не сумели и потому занялись исключением имен на слух: не Крейслер, не Хейфец, не Менухин, не Штерн, не Мильштейн, не Ойстрах, не Перлман, не Кремер, не Хендел, не Муттер. Перебрав двадцать лучших имен, мы призвали к себе владельца бара и попросили показать нам конверт CD. К большому нашему смятению, звучавший в динамиках скрипач оказался тем самым, с которым мы проработали весь день. Игра его была до того скучной, до того лишенной красок и индивидуальности, что и обладатели лучших в студийном мире ушей не смогли узнать его при прослушиванию вслепую. Для меня это стало моментом, в который распались все признанные мерки, откровением, показавшим мне, с какой безжалостностью корпоративный нажим заталкивает музыку в коридор единообразия, узость коего попросту душит ее. И также моментом, усилившим мою признательность той человечности, которая привольно развивалась прежде, воинству исполнителей и продюсеров, создававших, не страшась риска, записи, способные приводить нас в изумление и поныне.

Столетие грамзаписи дало нам калейдоскоп личностей, исполнительское мастерство которых оставило неизгладимый отпечаток на всей истории интерпретации. Среди этого наследия присутствуют вершины и провалы, равно как и мили за милями бессмысленно ровной земли. Задача, которую я попытался решить в этой книге, состояла в том, чтобы нанести вершины на контурную карту, расположив их в хронологическом порядке. Я не ожидаю, что каждый полностью согласится с моим выбором, однако мой список, как целое, дает верное представление о столетии достижений и является, по меньшей мере, отправной точкой бесконечных сетевых дебатов.

1. Caruso: The First Recordings

Enrico Caruso

Gramophone and Typewriter Co. Ltd: Milan (Grande Hotel), 11 April 1902 [325]

История грамзаписи начинается не с изобретателя Эдисона и

не с запатентовавшего плоскую пластинку Эмиля Берлинера, но с низкорослого, толстого неаполитанца, богатый баритональный тенор которого смог заглушить в номере миланского отеля все механические шумы, за что обладатель его получил сто фунтов стерлингов. Голос Энрико Карузо был словно специально создан для итальянских композиторов-веристов. Он только что выступил в «Ла Скала» — в премьерном исполнении недолго протянувшей оперы Франкетти «Германия», — и настоял на том, чтобы две арии из этой оперы были включены в его дебютную запись. Первая — «Studenti! Udite!»[326] — привела продюсера Фреда Гейсберга в такой восторг, что он записал на восковом валике номер, уже присвоенный им гастролировавшей в Милане сопрано. Итальянский партнер Гейсберга Альфред Михаэлис оставил отличающееся большей сдержанностью описание того сеанса звукозаписи:

Одетый, как денди, покручивавший тросточку Карузо неторопливо проследовал по виа Мандзони и — к восторгу вечных обожателей теноров, лакеев — вступил в «Гранд-отель», где ожидали его мы. Сопровождавшую Карузо свиту головорезов мы в наш номер не пустили, сделав исключение лишь для аккомпаниатора, маэстро Коттоне… Карузо хотелось покончить со всем как можно скорее, ему не терпелось заработать 100 фунтов и отправиться завтракать, однако едва началась работа, как он забыл обо всем на свете.[327]

Остальными восемью записями были по преимуществу Верди — «*Celeste Aida*»[328] и «*Questa o quella*» из «Риголетто»; пара арий Бойто; самая известная ария из «Тоски»; «*Una furtive lagrima*» из «Любовного напитка» Доницетти; совершенно неуместный здесь Масканья и ария Массне. Где-то в глубине комнаты позвякивает пианино Сальваторе Коттона, пение иногда сопровождается грубым кашлем: до способа редактирования того, что записывалось на восковых валиках, так никто и не додумался.

Эта пластинка мгновенно стала бестселлером и принесла Карузо его первые ангажементы в «Ковент-Гардене» и «Мете», а то были самые прославленные сцены его времени. Жовиальный, простоватый, инстинктивно музыкальный и никогда не принимавший (сознательно) слишком малых гонораров, он умер молодым, но богатым, а роялти от этой записи долго еще облегчали жизнь огромного числа его неаполитанских кузенов и кузин. Но, что куда более важно, он стал ролевой моделью для каждого признанного и записывающегося на пластинку тенора.

В чем, если говорить точно, состояло то особое качество, которое Карузо привнес в эту запись? Прежде всего, в стабильности: голос его несколько ниже обычного тенора, и не

подрагивает в особо напряженных местах. А кроме того, этот голос роскошен и заразительность его преодолевает границы собственно звука, создавая у слушателя впечатление, что они слышат человека, полного жизни и наслаждающегося тем, что он делает, — независимо от того, поет ли он в комедии или в трагедии. Громкий, душераздирающий стон, который Карузо издает в конце «*E lucevan le stele*», мог изойти только из груди человека, который любил и пережил невосполнимую утрату.

2. Gershwin: Rhapsody in Blue

George Gershwin, Paul Whiteman band
Columbia: New York, 10 June 1924 [329]

В начале двадцатых годов — и своих, и столетия — Джордж Гершвин был одним из самых счастливых и занятых людей на планете. Оказавшийся слишком юным, чтобы отправиться воевать, он вырос из уличного сочинителя куплетов до автора бродвейских шоу и песен — «*Swanee*», «*Somebody Loves Me*», «*Fascinatin' Rhythm*»[330] — которые были у всех на устах. Плодовитость? Именно Гершвин это слово и придумал. За две с половиной недели 1924 года он набросал «Рапсодию в стиле блюз», ставшую в оркестровке Ферда Грофе джазовой сенсацией и первым чисто американским концертом для фортепьяно с оркестром. Среди тех, кто пришел в «Эолиен-холл» послушать премьеру этой диковинки, были Рахманинов, Стоковский, Крейслер и Яша Хейфец.

Гершвин записывал «Рапсодию» дважды — акустическая запись с Уитменом была сделана в июне 1924-го, а три года спустя за ней последовала новая, с великолепным электрическим звуком. В первом случае оркестр был в точности тем же, что на премьере; во втором к ним добавились Томи Дорси и Бикс Бидербекке, к тому же эта запись ознаменовалась серьезными разногласиями между Гершвиным и дирижером. Игра Гершвина в обоих случаях безудержна и наступательна, и все же насыщена ретроспекцией, а, возможно, и печалью, которая изолирует его от внешней сумятицы. Эра нервного джаза была и ответом на войну, и ее отрицанием, и Гершвину в обеих записях удалось передать эту двойственность. По совершенно необъяснимым причинам записи эти редки и почти не переиздаются. Более-менее адекватную замену дают сделанные с них бумажные перфоленты для механического пианино, которые лучше слушать без каких-либо добавлений (попытки наложить на них звучание современных оркестров слишком отдают оксимороном, чтобы их

стоило обсуждать). С другой стороны, существуют вполне аутентичные исполнения этой музыки, — Эрлом Уилдом, игравшим концерт и с Уитменом, и с Тосканини, и Леонардом Бернстайном, сопереживавшим этой музыке композитором-пианистом схожего с гершвинским происхождения, который продирижировал оркестром сидя за инструментом.

3. Beethoven: Violin Concerto

Fritz Kreisler, Berlin State Opera Orchestra/Leo Blech
EMI: Berlin (Singakademie), 14–16 December 1926 [331]

Фриц Крейслер неповторим. Обладавший медовым голосом, искрометным юмором, всегда безупречно причесанный, Креслер источал гипнотическое очарование, воздействовавшее не только на публику, но и на последующие поколения людей его профессии. Перед ним и поныне преклоняются скрипачи столь несхожие друг с другом, как Найджел Кеннеди и Максим Венгеров.

Будучи первейшим из солистов ранней эры грамзаписи, он использовал ее для того, чтобы изменить сам способ игры на скрипке, прибегая к непременным вибрато, которые маскировали несовершенство воспроизведения звука. Сочиненная им для бетховенского концерта каденция — та часть этого произведения, в которой солистам полагается склонять голову так, чтобы волосы падали им на лицо, — была перенята подавляющим большинством концертирующих скрипачей, не желавших противопоставлять плоды собственного воображения личности столь магнетической. Ее синоптические восходящие аккорды стали такой же непременной принадлежностью скрипичного репертуара, какой является и сам концерт.

Венец по рождению, человек веселого нрава, Крейслер исполняет этот концерт с приметной строгостью и простой. Его атака выверена и ненавязчива, каждая нота артикулирована тщательно и прекрасно. Игра Крейслера преодолевает все сложности концерта и не доставляет слушателю ничего, кроме удовольствия. Что же касается каденций, они решают именно ту задачу, для решения которой и предназначены: вновь отражая то, что уже было сыграно и проецируясь на то, что еще только предстоит сыграть. Передача Крейслером этого концерта стала ни с чем не сравнимой вехой в истории исполнительского искусства. И хотя десять лет спустя Крейслер еще раз записал его в Лондоне, причем с много лучшим звуком, берлинское исполнение отличается непревзойденной силой. Никакому другому скрипачу

не удалось добиться того, чтобы высокие трели концерта звучали так же органично, как соловьиное пение, — а равно и того, чтобы он с такой силой пробуждал в памяти картины доромантической сельской простоты. (Среди десятков преемников Крейслера только Менухину-Фуртвенглеру, Ойстраху-Клемперу, Хенделлу-Кубелику, Кребберсу-Хайтинку и Тецлафу-Цимману удалось создать альтернативные миры звучания.)

Обладая репутацией самого высокооплачиваемого скрипача своего времени, Крейслер тратил изрядную часть досуга на сбор средств для своих менее удачливых соотечественников. Едва закончив эту запись, он основал фонд помощи нуждавшимся студентам Берлинского университета и получил от австрийского посла орден за помощь голодающим детям своей родины. Человечность была неотъемлемой частью тех способов, каким Фриц Крейслер создавал свою музыку.

4. Mendelssohn/Schumann: Trios in D Minor

Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Pablo (Pau) Casals
EMI: London (Queen's Hall), 20–21 June 1927 and 15–18 November 1928 [332]

Век грамзаписи дал нам — в том, что касается исполнительского искусства — три великих трио. Дольше всех просуществовало «*The Beaux Arts*»[333]: трое студентов познакомились в 1955-м на Тэнглвудском фестивале и с тех пор играли — с изменениями в составе — в течение полувека. Самым богатым было «Трио на миллион долларов» — Яша Хейфец, Артур Рубинштейн и Грегор Пятигорский получали в 1940-х в RCA столько же, сколько кинозвезды в Голливуде. Однако трио, которое определило форму записи и стало олицетворением тонкого равновесия между фортепиано, скрипкой и виолончелью, возникло почти случайно. В 1905 году каталонский виолончелист Пау Казальс познакомился, только-только приехав в Париж, с жившими в одном с ним квартале пианистом Альфредом Корто и скрипачом Жаком Тибо. Они играли трио развлечения ради — между теннисными сражениями; затем перебрались в частные салоны, где получали все более высокую плату, и наконец, уже обретя международную славу, начали записываться.

Их «боевым конем» стало шубертовское трио си-бемоль, которое они исполнили пятьдесят раз и неизменно с потрясающей энергией. Однако более выразительной была уютная интимность, привнесенная ими в зрелое, полное

переменчивых настроений трио Мендельсона, написанное композитором на вершине славы и личного счастья, и все же, парадоксальным образом насыщенное безутешностью и предчувствиями смерти. Разговор трех инструментов становится то светским, то философичным, шутливые замечания перемежаются размышлениями о смысле жизни, что с особенной яркостью проявляется в поразительном вступлении Корто к Анданте. В трио Шумана, то пылком, то капризном, поиск возглавляют струнные, приходящие от романтических сомнений к братской гармонии.

Казальс покинул трио в 1934 году, захваченный Гражданской войной в Испании и ненавистью к фашизму. Двое других остались во Франции, где Корто служил в правительстве Виши Комиссаром по изящным искусствам и выступал вместе с Вильгельмом Кемпфом на парижской выставке любимого скульптора Гитлера Арно Брекера. Странно, но после войны Казальс простил его, зато перестал отвечать на письма относительно незапятнанного Тибо и отказывался встречаться с ним. Музыка была для этих людей всем, но не была целительницей.

5. Rachmaninov: Second Piano Concerto in C Minor

Sergei Rachmaninov, Philadelphia Orchestra/Leopold Stokowski
RCA (Sony-BMG): Philadelphia, 10 and 13 April 1929 [334]

Задуманный, как хорошо известно, после нервного срыва, вызванного катастрофической премьерой его первой симфонии, этот концерт стал главной визитной карточкой Рахманинова-пианиста. Изгнанный из России революцией, композитор впервые записал его в 1924 году с Леопольдом Стоковским и могучим Филадельфийским оркестром, однако эти пять пластинок акустической записи устарели с появлением записи электрической, да и избавить Рахманинова от бедности практически не смогли.

Постоянно гастролировавший Рахманинов пережил новый приступ депрессии, которую нагнала на него тоска по бескрайним русским просторам. Его четвертый концерт потерпел провал. Стоковский договорился о повторной записи Второго, однако разгневал композитора, сократив партитуру, чтобы втиснуть концерт в четыре пластинки. Рахманинов, мирившийся с сокращениями любых его произведений и в особенности симфоний, выбросить из до-минорного концерта хотя бы одну ноту наотрез отказался. Он сыграл его с филадельфийцами полностью, без каких-либо сокращений, при этом все

исполнители пребывали в состоянии нервного раздражения, и оно стало почти ощутимым в записи, — слушателю кажется, что дирижер и оркестр словно танцуют вокруг солиста на полу, усыпанному яичной скорлупой. Рахманинов, человек крупный и обладавший мощным ударом, касается здесь клавиш, точно паутины, в сдержанно спокойных пассажах Анданте пальцы его становятся невесомыми, Стоковский же словно пытается удержать в узде свой оркестр, точно норовящего подняться на дыбы жеребца. Именно этот конфликт, наряду с художественными достоинствами, делает их исполнение концерта незабываемым.

Осуществленная в 1929 году, эта запись выпускалась множество раз, хотя в 1952-м сделанная RCA ошибка привела к тому, что некоторые пассажи были заменены отвергнутыми в процессе записи дублями — аномалия, остававшаяся не замеченной в течение тридцати шести лет, пока повторный выпуск концерта на CD не привлек к ней внимание ученого мира. Помимо того, что она является руководством для всех исполнителей самого популярного фортепьянного концерта двадцатого столетия, эта запись существует, подобно скульптуре Родена, в альтернативных «отливках», позволяющих слушателю выбирать то, что ему больше по вкусу.

6. Rachmaninov: Third Piano Concerto in D Minor

Vladimir Horowitz, London Symphony Orchestra/Albert Coates
EMI: London (Kingsway Hall), 29–30 December 1930 [335]

Рахманинов всегда был щедр к талантливым молодым пианистам, проявляя неизменную готовность стать для них репетитором, показывающим, как следует исполнять его сочинения, и не думая при этом о том, что они могут, обратившись в конкурентов, составить угрозу его карьере высоко оплачиваемого солиста. В первые месяцы Великой депрессии он услышал разговоры о молодом русском эмигранте, который исполняет его музыку лучше, чем кто бы то ни было из живущих на свете пианистов. Затем он случайно столкнулся с Владимиром Горовицем в подвальном выставочном зале фирмы «Стейнвей» на нью-йоркской 57-й стрит, и прошелся с ним, сидя за одним инструментом и играя в четыре руки, по всему ре-диезному концерту. «Горовиц, — восклицал после этого Рахманинов, — проглотил концерт целиком… в нем присутствует отвага, глубина, бесстрашие.»

С этого концерта и началась феноменальная карьера Горовица. Прежде чем сделать обсуждаемую здесь запись, он

исполнил концерт в Чикаго, Цинциннати, Нью-Йорке, Филадельфии, Бостоне, Берлине, Амстердаме и, наконец, в Лондоне, где и записал его в студии вместе с английским дирижером, когда-то руководившим в дореволюционной России оперным театром.

В отличие от экспансивной и даже радостной записи, сделанной самим композитором, Горовиц приводит музыку этого концерта на самый край тьмы, куда Рахманинов, и сам склонный к депрессии, ступать не решался. Он обходится со сложными для пальцев аккордами, как с детской игрой, проносясь через многочисленные престиссимо на двойной скорости, чтобы резко затормозить в мрачном Адажио. Именно скорость делает его интерпретацию этого сочинения неотразимой, однако в ней присутствует и опасный подспудный ток душевной неуравновешенности, — схожий с тем, какой можно различить в исполнении этого же концерта Дэвидом Хелфготтом, звучащем в фильме 1996 года «Сияние». Горовиц дважды попадал в больницу с нервными срывами. Концерт стал фирменным знаком пианиста, — Горовиц записывал его при всяком своем выходе из изоляции, словно в подтверждение неоспоримости своего мастерства. Сам Рахманинов оставил блестящую интерпретацию своего сочинения, — как и британский пианист Стивен Хаф, воспользовавшийся сделанными композитором в партитуре пометками. И все же, признанным авторитетом здесь остался Горовиц. После того, как в 1942 году он исполнил этот концерт под открытым небом, в «Голливудской чаше», уже смертельно больной композитор с трудом поднялся на сцену и объявил, что именно о таком звучании ре-диезного концерта он мечтал всю свою жизнь.

7. Beethoven: The 32 Piano Sonatas

Artur Schnabel
EMI: London, 1932-5 [336]

Философ Артур Шнабель сопротивлялся грамзаписи дольше, чем какой-либо другой пианист. Игра в отсутствии аудитории, говорил он, противоречит духу музыки, фиксирование интерпретации на веки вечные идет в разрез с сущностной эфемерностью искусства, поскольку творимая художником музыка вечно меняется, завися от его настроения, погоды и того, что он прочитал в утренней газете.

В конце концов, после краха на Уолл-стрит, Шнабель без особой охоты согласился записать тридцать две сонаты Бетховена

в версии, которую он сам отредактировал и целиком исполнил в Берлине. Он поставил условие, согласно которому запись должна была продаваться только по предварительной подписке, это позволяло ему узнать имя каждого своего слушателя и получить некоторое представление об аудитории, для которой он будет играть. Фирма грамзаписи приняла его условие с наслаждением, поскольку оно позволяло получить деньги от подписчиков вперед, не потратив на проект ни единого собственного пенни.

«Воспоминания о первом годе записи в Лондоне, относятся к самым мучительным за всю мою жизнь, — писал Шнабель. — Каждый раз, приходя в студию, я страшно мучился и приходил в отчаяние. Я ощущал себя умученным до смерти — и совершенно несчастным. Все казалось мне искусственным — свет, воздух, звук, — у меня ушло немалое время на то, чтобы заставить компанию приспособить ее оборудование к нуждам музыки [*sic*], и еще большее на то, чтобы приспособиться к оборудованию, каким бы совершенным оно ни было, самому.»[337]

«Соблазненный весьма приличной финансовой гарантией, он, в конце концов, согласился с тем, что существует возможность примирить его идеалы с нашей машинерией, — писал продюсер Фред Гейнсберг. — В течение следующих десяти лет[338] я руководил каждым из двадцати ежегодных сеансов записи и ценю опыт, приобретенный мной, пока я слушал его исполнение и импровизированные лекции, как безмерно щедрый курс обучения в сочетании с художественным наслаждением.»[339]

В процессе осуществления этих записей происходил непрерывный диалог — между пианистом и композитором, а во время перерывов и между Шнабелем и записывавшей его командой, и тут уж темы простирались от теологии до недавних сексуальных скандалов. Что касается собственно исполнения — мягкого в сонатах среднего периода и титанического в поздних — весь цикл продвигается вперед подобно хорошей беседе, потоку повествования о разного рода событиях, который и придает всему циклу неувядаемую свежесть. Темп, заданный Шнабелем в самой первой сонате, соч. 2/1, кажется попросту неоспоримым — он, разумеется, быстр, но не настолько, чтобы выставить напоказ виртуозность, как проявление юношеской безудержности Бетховена. Приступая к «Лунной», которую по силам сыграть любому полуобученному ребенку, Шнабель не пытается пускать пыль в глаза и играть с искусственной мрачностью, но создает рембрандтовское изображение ночи, равного которому не смог создать ни один из других художников. К каждой сонате он относится с индивидуальным уважением, подбираясь к ее характеру с проницательностью, которая порой не имеет ничего

общего с закрепившимся за ней названием. «Аппассионата», к примеру, жизнерадостна и отчасти бойка, она отзывается не столько страстной борьбой не на жизнь, а на смерть, сколько прощальным поцелуем случайной любовной связи.

Обладатель столь же малых рук, сколь и великого ума, Шнабель, и это хорошо слышно в записи, прилагает немалые усилия, чтобы подниматься на вершины и спускаться в пропасти горного массива сонаты «Хаммерклавир», соч. 16, используя при этом темп, лежащий уже за гранью самоубийства. Безрассудный в своем стремлении проникнуть в намерения Бетховена, он рассыпает, точно конфетти, неверно взятые ноты и, делая это, ухитряется показать нам недостижимое — далекую возлюбленную, мерцающий отсвет утопии, бывшей вечной целью композитора. Его запись, от начала ее и до конца, это путеводитель по сознанию Бетховена, созданное Шнабелем руководство по исследованию любви, жизни и нашего места на земле.

8. Debussy: La Mer/Elgar: Enigma Variations

BBC Symphony Orchestral /Arturo Toscanini

EMI: London (Queen's Hall), 3 and 12 June 1935, released 1987 [340]

Двое маэстро относились к записям с недоверием. Вильгельм Фуртвенглер сожалел о том, что они навечно фиксируют исполнение, а Артуро Тосканини утверждал, что они звучат немузыкально. «Последние два наших опыта с Тосканини были такими, что они отбили у нас охоту и дальше пытаться записывать его, — писал в 1933-м продюсер RCA Чарльз О'Коннелл. — Более того, потратив на эти попытки около 10000 долларов, мы раз и навсегда излечились от амбиций подобного рода.»[341] В том, что касается Америки того времени, итальянец обратился в явление прошлого.

Пару лет спустя, во время Летнего фестиваля Би-Би-Си, Фред Гейсберг из EMI тайком протащил на два концерта Тосканини самую передовую аппаратуру тех времен. Оркестром Би-Би-Си (который основал в 1930-м Адриан Боулт) Тосканини был доволен в редкой для него степени, ведущие музыканты оркестра страшно ему нравились, и голос на репетициях он повышал не часто. Сюита Дебюсси, в партитуру которой он внес зеленым карандашом множество исправлений, переливается в его исполнении светом, точно рай пуантилиста — летний Ла-Манш в Истбурне. В изображении рассвета или волн нет ничего буквалистского — это просто сияющая картина спокойной и

свободной природы с чуть завуалированной угрозой возможной бури.

Исполнение Элгара несколько более спорно. Тосканини задал бодрый ритм, напугавший британских критиков, которые привыкли к траурным темпам недавно скончавшегося композитора. «Это прекрасная музыка и она должна быть живой» — сказал Тосканини первой скрипке оркестра Бернарду Шору, который играл парящее, слегка сатирическое соло в шестой вариации. Исполнение было ошеломительно, мучительно, непревзойденно прекрасным. «Он создает иллюзию, будто между тобой и музыкой ничего больше нет» — отметил молодой композитор Джон Барбиролли.

Гейсберг нашел сделанные им записи «выдающимися с технической точки зрения», однако Тосканини слушать их отказался. Дирижеру не терпелось вернуться в Америку, где NBC обещала предоставить в его распоряжение сверхъестественный по качеству оркестр. Деревянно звучавшие студийные записи, которые он продолжал делать в Нью-Йорке, оправдывали худшие его ожидания и, прослушав их единожды, Тосканини никогда больше к ним не возвращался. То, что было сделано в «Куинс-холле», осталось единственными, отличающимися лучшим для того времени звучанием записями, которые показывают Тосканини достигшим вершины его мастерства и не знающим, что вершина эта будет сохранена для вечности. Они пролежали в сейфах полстолетия, пока EMI не получила юридическое право извлечь их оттуда на свет.

9. Sibelius: Violin Concerto

Jascha Heifetz, London Philharmonic Orchestra/Thomas Beecham
EMI: London (Abbey Road), 26 November and 14 December 1935 [342]

Ян Сибелиус сочинил свой единственный скрипичный концерт в 1903-м и год спустя продирижировал им в Хельсинки с преподавателем консерватории, чехом Виктором Новачеком, в качестве солиста. На следующее утро самый видный из его поклонников, финский критик Карл Флодин, объявил это сочинение «ошибкой», назвав его резкие, скачкообразные переходы не отвечающими мягкому и ровному характеру композитора. Сибелиус переработал партитуру и представил второй вариант концерта в Берлине — солистом был еще один чех, Карл Галир, а дирижером Рихард Штраус. На сей раз, рецензии оказались просто безразличными. В последующие три десятилетия концерт пытались исполнить один скрипач за другим

и все отступались, сочтя его неблагодарным в музыкальном отношении и трудным в техническом. И даже в 1937-м ведущий критик лондонской «Таймс» назвал этот концерт «незначительным».

Но тут за него взялся Яша Хейфец, исполнитель, обладавший техникой, о которой все прочие могли только мечтать. Хейфец выучил концерт еще мальчиком, в Санкт-Петербурге. После бегства от революции 1917 года он добился в Америке славы, исполняя яркие и броские вещи, а к концерту Сибелиуса не обращался до 1934 года. Запланированная RCA запись с Филадельфийским оркестром не состоялась из-за того, что Хейфец и дирижер, Леопольд Стоковский, не смогли договориться о темпах исполнения. Оказавшись на следующий год в Лондоне, Хейфец переговорил с самым страстным из интерпретаторов Сибелиуса сэром Томасом Бичемом, и они вдвоем смогли сообщить концерту непреложную убедительность. Хейфец, которого часто обвиняли в холодности, играл с яростной уверенностью в своей правоте, словно вбивая каждую ноту, как гвоздь, и продвигая концерт вперед так, как если бы он был кассовым сочинением Чайковского.

Хейфец произвел очень небольшие сокращения в партитуре, сделав ее более последовательной и связной, однако интонация Сибелиуса преобладает в каждой ноте, а близость концерта к симфониям его автора становится более заметной. Следует упомянуть здесь и о возникающем в конце Адажио загадочном еврейском намеке на «кол нидре», и о том, что в форме, которую придает концерту Бичем, ощущается оттенок палладианской грациозности. После того, как загадка концерта была разрешена, за него взялись и другие скрипачи. За полстолетия было сделано семьдесят записей — больше, чем выпало на долю любому другому скрипичному концерту. Непонятно почему, но в записях он стал ассоциироваться главным образом со скрипачками — Женетт Невё, Идой Хендел, Кюнг-Ва Чунг, Викторией Мулловой, Анне-Софи Муттер, Сарой Чанг.

10. Mahler: Ninth Symphony

Vienna Philharmonic Orchestra/Bruno Walter
EMI: Vienna (Musikvereinsaal), 16 January 1938 [343]

16 января 1938 года Бруно Вальтер продирижировал Венским филармоническим, сыгравшим Девятую симфонию Густава Малера, — произведение, первое исполнение которого они же совместно осуществили двадцатью пятью годами раньше, через

несколько месяцев после смерти композитора. Концертмейстером оркестра все еще оставался зять Малера Арнольд Розе. К тому времени на музыку Малера был наложен в Германии расовый запрет, а англоязычные страны, поджав губы, отвергали ее за чрезмерно откровенную эмоциональность. В ворота Австрии уже стучался Адольф Гитлер и присутствовавшие в зале встревоженные происходящим люди понимали, что, возможно, услышать эту музыку еще раз им до конца их дней не придется. В первом ряду сидели вдова Малера, Альма, и канцлер Австрии Курт Шушниг, который две недели спустя сдал свою страну Третьему Рейху. Многим из тех, кто находился в зале, и шестерым из сидевших в оркестре предстояло погибнуть в нацистских концентрационных лагерях. В качестве предвестия роковой судьбы эта пластинка имеет в западной цивилизации — со времени появления письмен на стене пиршественного зала Валтасара — лишь очень немногочисленные параллели.

Да и само музыкальное исполнение словно свидетельствует о даре предвидения, которым были наделены эти музыканты. Вступление выглядит зловеще торжественным, однако страха в нем не ощущается, — лишь величавое достоинство и неспешность. По мере увеличения темпа в музыке проступает отважный вызов, надмирная отстраненность, которой нет дела до грохочущих сапог политических событий. Ироничность второй части ядовито подчеркнута, а в бурлескном рондо оркестр подходит к самой границе беспечности, ни разу, однако, не переступая ее. Напряженный финал избегает соблазна утешительности, предпочитая бескомпромиссно смотреть в лицо неизбежному мрачному будущему. Прощальное соло Розе невыносимо трогательно, линию свою он ведет спокойно и твердо. Через несколько недель его избили громилы в мундирах, и он бежал в Лондон, где умер под конец войны в нищете, уже зная, что его дочь, скрипачку Альму, убили в Освенциме.

Фред Гейсберг, увезший с собой эту первую запись последней симфонии Малера, понимал, что крошечный рыночный потенциал ее уменьшается с каждым днем. Ко времени, когда он закончил первую редакцию записи, Вальтер уже находился в Голландии — бездомный беженец, пытавшийся добыть британскую или американскую визу. Дирижер раскритиковал некоторую грубость в игре струнных, однако решил, что это исполнение все же заслуживает того, чтобы выпустить его в свет. Пластинка вышла перед самой войной, и несколько экземпляров ее добрались до оккупированной нацистами Европы. В Праге молодые композиторы собрались в квартире Виктора Ульмана, чтобы почерпнуть силы из этой запрещенной музыки. Ульман,

посвятивший памяти Густава Малера единственную свою фортепьянную сонату, уже был внесен вместе с большинством его друзей в списки лиц, подлежавших депортации в Терезинштадт, и в конечном итоге погиб в газовой камере Освенцима.

11. Bach: Cello Suites

Pablo (Pau) Casals

EMI: London, 23 November 1936; Paris 2–3 June 1939 and 13 June 1939 [344]

Шесть баховских сюит для виолончели соло оставались практически не известными до тех пор, пока в 1890 году некий мальчик не купил их в одном из магазинов Барселоны и не выбрал для утренних упражнений — да так и играл потом каждый день перед завтраком до конца своей долгой жизни. Мальчиком этим был Пау Казальс, а успех, выпавший на долю его записи, сделал сюиты широко известными.

Крепко зажмуривавшийся на сцене, Казальс сообщает этой музыке духовное измерение, которого сам композитор, вероятно, в виду не имел. В разгар гражданской войны в Испании он играл этот цикл перед рабочими и солдатами-республиканцами. Казальс говорил, что счастливейшим днем его жизни был тот, в который он исполнил сюиту ми-бемоль перед аудиторией из 8000 человек. Когда Республика пала, он обратил сюиты в скорбный плач и укор, отказываясь ступать на родную землю, пока она находится под правлением фашистов.

Сюиты ре-диез и до мажор он записал в Лондоне во время войны в Испании, четыре других — в Париже, когда все уже было потеряно. На этой стадии его интерпретации отличались живостью и простотой, хоть Казальс и украсил их чрезвычайно субъективным вибрато, которое он называл «выразительной интонацией». Это свобода отнюдь не только метафорична. В сюите соль мажор Казальс извлекает симметричные пассажи Алеманды из барочной упаковки и наделяет их энергичной, бесконечно гибкой современностью. Таким был метод, позволявший Казальсу заставлять старую музыку звучать с актуальной новизной, и на протяжении всего цикла он подводит исполнителя очень редко. Сарабанда из сюиты до мажор движется в ритме столь замедленном, что невозможно представить кого бы то ни было танцующим под нее, однако ее уравновешивает пара Бурре, которые кажутся просто выпрыгивающими из динамиков; заключительная же Джига задумчиво уходит в себя, обращаясь в финальный танец

оставшегося наедине со своими мыслями человека.

Казальс может порой казаться тяжеловесным в сравнении с такими его оставившими полные элегантности записи преемниками, как французы Пьер Фурнье, Поль Тортелье и Морис Жандрон, однако он наделяет эту утилитарную музыку величием, достоинством и, прежде всего, надеждой. Это в такой же мере изложение принципов исполнительства, в какой и программа ожидающего виолончель будущего.

12. Tchaikovsky: First Piano Concerto in B-Flat Minor (with Brahms: Second Piano Concerto)

Vladimir Horowitz, NBC Symphony Orchestra/Arturo Toscanini

RCA (Sony-BMG)/Naxos Historical: New York (Carnegie Hall), 6 and 14 May 1941 (and 9 May 1940) [345]

Отношения отца взрослой дочери и его зятя достаточно хрупки, даже если отец не является итальянским ревнителем строгой дисциплины, а зять — евреем, геем и шизофреником. Однако слава требует, чтобы за нее платили, вследствие чего Артуро Тосканини и Владимиру Горовицу и приходилось вместе появляться как перед публикой, так и в записях. Впечатления, что в обществе друг друга они чувствуют себя уютно, как внешнего, так и музыкального, эти двое не производили никогда, однако в лучший их час, пришедшийся на исполнение концерта Чайковского в «Карнеги-холле» 1943 года, они сумели собрать 10190045 долларов в облигациях военного займа и заслужить личную благодарность президента Рузвельта.

Это ранняя из встреча, нервная и наполненная противоборством. После колоссальных вступительных аккордов, пианист отходит от ритма, установленного дирижерской палочкой, впадая в собственное трепетное и отзывающееся трансом состояние анархии. Дирижер делает все для него посильное, чтобы поддержать иллюзию своего контроля над происходящим, однако в Андантино второй части пианист с ликованием одолевает аккомпанирующие ему деревянные духовые и снова убегает вперед, заставляя оркестр задыхаться, поспешая за ним. Финал выглядит тяжелым вздохом катарсиса и создает впечатление, что семейные отношения удалось пусть и на краткий срок, но восстановить.

То был не первый — и не последний — случай, когда Чайковского использовали как боксерский ринг. Во время их совместного нью-йоркского дебюта Горовиц оставил Томаса Бичема беспомощно барахтаться в этом же произведении, а два

представителя Восточной Европы, Святослав Рихтер и Крыстиан Цимерман, обратили записывая этот концерт, Герберта фон Караяна в мокрое место. Напыщенность в музыке нередко служит поводом для личных конфликтов.

Иное дело си-бемоль мажорный концерт Брамса. Горовиц сказал об этой записи: «Я никогда не питал большой любви к этому концерту, сыграл его плохо, да и мои представления о музыке сильно расходились с представлениями Тосканини». Оба начали в темпе столь быстром, что казалось, им не избежать в третьей части нокаута, и оба отнеслись к партитуре без какого-либо милосердия. Это неповторимая запись человеческой дисгармонии и ее невозможно не ценить за упрямую несговорчивость обоих исполнителей.

13. Strauss conducts Strauss: Don Juan; Don Quixote; Ein Heldenleben;

Till Eulenspiegel; Japanische Festmusik; etc.

Berlin Philharmonic Orchestra, Staatskapelle Berlin, Bayerische Staatsorchester/Richard Strauss:

Berlin and Munich, 1927-41 [346]

Рихард Штраус был старейшим из больших композиторов, записывавших собственные произведения. Подобно Малеру, он считался одним из лучших в мире оперных дирижеров и был музыкальным директором в Берлине (1898–1918) и Вене (1919–1924). Бесстрастный на подиуме, он с презрением относился к потным, подпрыгивающим и размахивающим руками любителям. Для того, чтобы применить свою власть, ему довольно было пошевелить бровью, а поднявшийся шум он останавливал одним движением локтя. Какое-либо высокомерие в его отношении к музыке и музыкантам отсутствовало. «Будьте добры, играйте то, что написано» — так выглядел суровейший из выговоров, какие он делал музыкантам. Один из рецензентов писал: «Он говорит легким тоном и отдает распоряжения голосом столь ровным, что не сталкивается ни с возражениями, ни с ограничениями свободы его действий, — их заменяет свободный поток обмена мнениями, вопросами и ответами». Во время обеденных перерывов он играл с оркестрантами в карты, и те считали за честь проигрывать легендарному композитору свои нелегким трудом заработанные деньги.

Искусность, с которой он менял темпы, легко различается в этой записи его великих симфонических поэм — как и внезапные взрывы оркестровой мощи. Эротичность бесстыдно пронизывает и

танец с лентами из «Саломеи», и «Жизнь героя». «Тиль Уленшпигель» пропитан ощущением веселья, перед которым невозможно устоять. Наверное, Штраус очень любил записываться и уж определенно любил деньги, которые за это получал. Сделанная им в 1941 году запись вальса из «Кавалера розы», произведения, доходы от которого позволили Штраусу построить дом, попросту дышит густым запахом удовлетворения собой.

Ко времени завершения этих записей, Штраус уже был политически скомпроментирован и столкнулся с немалыми бедами. Приняв поначалу культурный пост в правительстве нацистов, он был затем пойман на антигитлеровских высказываниях, которые позволил себе в письме к своему прежнему либреттисту Стефану Цвейгу. Дочь его сына была еврейкой, ее мать отправили в лагерь, да и внуков Штрауса могли схватить в любую минуту. Под этими собиравшимися над его головой тучами Штраус в 1941 году сочинил политическое подношение и продирижировал им — то было праздничное, посвященное 2600-летию японской монархии сочинение, насыщенное погруженными в густое варево сентиментальности эрзац-ориентализмами. Исполнение его оказалось таким же искусным — и историческим — как и исполнение других произведений. Но, что бы ни привносил Штраус в музыку, лицо его ни малейших эмоций не выдавало.

14. Blow the Wind Southerly

Kathleen Ferrier

Decca: London (West Hampstead studios), 10–11 February 1949 [347]

Недолгая слава, осенившая Ферриер, не имеет себе равных в музыкальном мире. Лишенная красоты, блеска и сексуальной привлекательности, она пробуждала в своих бесчисленных поклонниках неистовый пыл. Совершенная англичанка по стилю и этике, она очаровала Бруно Вальтера как лучшая из исполнительниц Малера, и он сделал с ней и с Венским филармоническим мощную запись «Песни о земле». Ее поздний Брамс отличается неземной красотой, ее Бриттен — стоическим величием (впрочем, она оказалась далеко не достоверной жертвой в первом исполнении его «Поругания Лукреции»). По окраске голос ее был викторианским контральто, принадлежавшим к другому времени, что и составляло, вероятно, главную его привлекательность.

Телефонистка из Блэкберна, графство Ланкашир, Ферриер узнала десять коротких лет славы, начавшейся, почти

молниеносно, с ее дебюта на дневном концерте в Национальной галерее, и завершившейся смертью от рака в 1953-м, в возрасте 41 года; ей еще хватило отваги спеть растрескавшимися губами Эвридику в «Ковент-гардене», — до конца оперы она простояла на сцене, опираясь о стену. Ферриер была воплощением Англии, которая не сдается никогда.

Если оставить за скобками концертный зал и оперный театр, Ферриер с особой остротой сознавала, что корни ее уходят в умирающую культуру, в мир народной песни, задавленный популярной музыкой, которая звучала по радио и записывалась на грампластинки. Если Бриттен и его современники старались сохранить эти песни в музейной симфонической обстановке, Ферриер упорно исполняла народную музыку такой, какой та была в ее истоках, исполняла в манере, заставляющей вспоминать об аркадианской доиндустриальной идиллии. Среди любимых ее песен многие были рыбацкими, рожденными странной смесью опасности и скуки, которые сопровождали тех, кто выходил в море в лодках. Полностью лишенная ностальгии, избравшая в фортепианные партнеры несуетливую Филлис Спер, она спела песни своего детства в унылой вест-хэмпстедской студии «Decca», сумев сберечь в них цветение любви, страстного стремления и жалобности, которому предстояло навеки остаться в записи, но никогда уже не прозвучать в его естественном контексте, на пристанях и деревенских площадях. Название заглавной песни стало ее эпитафией, однако артистизм Ферриер сияет по-настоящему в простых любовных песнях наподобие «*Ma Bonny Lad*» или «*My Boy Willie*» и в плаче по утраченной юной любви «*Down by the Salley Gardens*».[348]

15. Chopin: Waltzes

Dinu Lipatti
EMI: Geneva (Radio Geneva studios), June 1950 [349]

Румынский пианист Дину Липатти, скончавшийся, когда ему было всего тридцать три года, сделал несколько бесценных записей, уже страдая от лейкемии и со все возраставшим отчаянием пытаясь отыскать только-только начавшие появляться лекарства от этой болезни. Несмотря на его состояние, в игре Липатти нет ничего от одра болезни. Ученик иконоборца Андре Корто, благожелательные рекомендации которого много способствовали карьере Липатти, он с его рассыпчатой, остроумной артикуляцией полностью изменил сам образ Шопена, как болезненного меланхолика, сознающего, что ему недолго

осталось жить на свете. В игре Липатти присутствует буйное веселье, почти импровизаторский подход, которым он обязан отчасти Корто, а отчасти личному пристрастию к исполнению джаза в компании близких друзей.

Человек мощного телосложения, родившийся в богатой семье, Липатти провел конец 1930-х в Париже, однако закончил тем, что голодал вместе с женой в Швейцарии. Со временем, Женевская консерватория предоставила ему работу, а EMI — контракт на записи. Первые из них — лондонские, получили восторженный прием, он уже планировал концертное турне по США, когда его поразил рак. Появление кортизона создало летом 1950-го иллюзию выздоровления, и сотрудники EMI полмчались в Женеву, чтобы записать шопеновские вальсы. Энергия и оптимизм Липатти заставили даже самые мрачные из них, минорные, искриться и плавно покачиваться. Группа срединных вальсов — си минор, ми минор и ля минор — обращается под его руками в калейдоскоп неуловимо меняющихся настроений, представленных в декорациях чеховской пьесы, драматичной и неотразимой.

Закончив запись, Липатти уехал, чтобы выступить в Люцерне и дать сольный концерт в Безансоне, однако отсрочка оказалась недолгой и к Рождеству он умер. Несколько оставленных им дисков — записанные с Караяном концерты Моцарта и Шумана; сольные произведения Баха, Моцарта, Шуберта и Шопена; шопеновские вальсы и ноктюрны — показывают нам пианиста гениально выразительного и, тем не менее, позволяющего музыке говорить за себя. И хотя Рубинштейн и Горовиц прославились, как интерпретаторы Шопена, гораздо больше, Липатти остается шопеновским пианистом для пианистов.

16. Barber: Knoxville: Summer of 1915

Eleanor Steber, Dumbarton Oaks Orchestra/William Strickland
CBS: New York (30th Street studio), 7 November 1950 [350]

Из произведений всех американских композиторов чаще прочих исполняется «Адажио для струнных», Сэмюэла Барбера, представляющее собой инструментированную заново вторую часть его струнного квартета си минор, и ставшую после похорон президента Рузвельта национальной музыкой поминовения усопших, а в фильме Оливера Стоуна «Взвод» и плачем по павшим на Вьетнамской войне.

Барбер (1910–1981) был отставшим от своего времени романтиком, чей патрицианский стиль и жестикуляция

принадлежали к поре «американской пасторали», которая предшествовала двум мировым войнам и натиску модернизма. Безмерно мелодичный, он сочинял длинные, словно изгибающиеся дугой темы, споривше с рваными городскими ритмами родившихся не многим позже него Копленда и Бернстайна, — не говоря уж об аскезах атонализма.

Выросший рядом со своей тетушкой, прославленной контральто Луизой Хомер, Барбер с легкостью сочинял для женских голосов. «Ноксвилл», написанный на слова Джеймса Эйджи (сценариста фильма «Африканская королева»), ностальгичен без какого-либо стеснения, это мгновенный снимок тихого вечера в тенессийском городке, скучающего мальчика, который лежит на жесткой и влажной траве, вслушиваясь в «железное стенание трамвая». Заказавшая это сочинение сопрано Элеанор Стибер назвала его «точной картиной моего детства» и дала премьеру произведения в 1948 году в Бостоне. Она же, пока поступь времени ускорялась и «родители на верандах» исчезали из виду, сделала первую его запись. Говоря на языке музейных работников, эта полная теплого обаяния, живо артикулированная запись представляет собой часть главнейшего американского наследия, столь же драгоценную, как Колокол Свободы.

17. Opera Duets

Jussi Bjorling with Robert Merrill (baritone), RCA Victor Orchestra/Renata Cellini

RCA: New York (NBC studios), 3 January 1951 [351]

«Шведский Карузо» умер, как и его тезка, через несколько месяцев после своего пятидесятилетия, став жертвой чрезмерного злоупотребления спиртным. Продюсер «Decca» Джон Калшоу, посетивший его как-то утром в Риме во время записи «Бала-Маскарада», обнаружил Бьёрлинга уже управившимся с половиной второй бутылки виски. Калшоу немедля заменил его Карло Бергонци.

Поразительно, но пьянство, погубившее здоровье Бьёрлинга, на голосе его никак не отразилось. В последнее перед смертью лето сердечный приступ свалил его прямо на сцене «Ковент-Гардена», однако он настоял, после получасовой задержки, на том, чтобы ему позволили допеть его партию до конца. Секретом Бьёрлинга была феноменальная техника дыхания и терпение, с которым он, прежде чем браться за крупные роли, ждал наступления лучшей своей формы.

Обученный отцом, также тенором, он совершал концертные

турне в составе квартета, в который входили еще трое его братьев. Вторая мировая война приостановила карьеру Бьёрлинга и, когда в 1950-х его постигла слава, он наверстывал упущенное, хватаясь за ангажементы на разовые выступления, приносившие ему большие деньги, а затем соря этими деньгами. Впрочем, работая на оперной сцене, он всегда оставался превосходным профессионалом, производившим своей тонкой фразировкой сильное впечатление даже на таких скептически настроенных коллег, как Мария Каллас. Дуэты оказались одной из наилучших его записей. Вместе с баритоном из «Мета» Робертом Мерриллом Бьёрлинг записал оставшийся непревзойденным и поныне дуэт из «Искателей жемчуга», пару других — из «Силы судьбы» и «Богемы», а также сцену клятвы из «Отелло», — эту вершинную партию он собирался впервые спеть как раз в том сезоне, в котором его постигла преждевременная смерть. Сила этих дуэтов не столько в пении, сколько в том, как партнеры прислушиваются друг к другу. Бьёрлинг, при всей его славе и силе, с напряженным вниманием следит за каждым полувздохом Меррилла, они словно соединяются в акте любви.

18. Beethoven: Ninth Symphony

NBC Symphony Orchestra/Arturo Toscanini
RCA: New York (Carnegie Hall), 31 March and 1 April 1952 [352]

Исторических записей Девятой существует много. Ее записывал при разрушении Берлинской стены Леонард Бернстайн, заменивший восклицание «Freude» (радость) на «Freiheit» (свобода). Записанная Караяном в Берлине 1962 года (сразу после возведения этой стены) долгоиграющая пластинка превзошла все остальные по объему продаж. Монументальную трактовку симфонии дал во вновь заработавшем после войны Байройте Вильгельм Фуртвенглер. Друг Брамса Феликс Вайнгартен запечатлел в двух записях 1926 и 1935 годов поистине аутентичный стиль ее исполнения.

Однако из всех записей Девятой, а их существует около шестидесяти, одна превосходит все прочие неистовством энергии и веры в человеческую доброту. Прежде чем исполнить в «Карнеги-холле» то, что было задумано им как настоящее прощальное слово, Тосканини дирижировал Девятой ровно полвека. Когда он в 1902 году исполнил ее в Милане, город услышал эту симфонию всего лишь в четвертый раз. Теперь же Девятая была не только знаменитейшим из шедевров, но также и самым значительным — сигналом надежды после произведенных

войной опустошений. Тосканини исполнил ее при повторном освящении «Ла Скала» в 1946-м, здесь же он представил ее как сокровище культуры, передаваемое грядущим поколениям.

Первые две части исполняются в перенимающем дух темпе, Адажио оказывается захватывающе напряженным и восхитительно теплым. Хор Роберта Шоу и вступающий в финале, состоящий только из американцев — Эйлин Фаррел, Нэн Мерримен, Ян Пирс и Норман Скотт — квартет, поют с мощью, грозящей разорвать легкие певцов, однако движение музыки остается гибким, а накал ее ослепительным. Звук, записанный в «Карнеги-холле», который Тосканини предпочел тесноватой студии NBC, кажется живым. «Я почти удовлетворен, — сказал он, когда прослушал запись, а затем, помолчав немного, добавил: — Хотя эту музыку я так и не понял.»

19. Suk: Asrael Symphony

Czech Philharnlonic Orchestra/Vaclav Talich

Supraphon: Prague (Dvorak Hall, Rudolfinum), 22–29 May 1952 [353]

Для народа, столь маленького, чехи едва ли не перегружены великими композиторами, однако симфония, которая трогает их сильнее всего, написана мастером второго ряда. Йозеф Сук был скрипачом и мужем дочери Дворжака Отилии. Когда в мае 1904-го тесть его скончался, Сук положенным образом взялся за сочинение реквиема, дав ему в названием имя ангела Азраила, сопровождающего души на пути к раю. В разгар сочинения четвертой части Отилия заболела, а в июле 1905-го умерла. Сук разорвал Адажио и написал новое, посвятив его «Отилке».

«Азраил» это двойной скорбный плач, гробница надежды. Негромкая в горе и сдержанная в гневе симфония олицетворяет все, что чехи не имели возможности выразить во время двух мировых войн и иностранной оккупации. Оказавшиеся в нацистском лагере Терезинштадт и в советских трудовых лагерях композиторы цитировали темы из «Азраила», дабы укрепить дух окружавших их обреченных людей.

Величие этого произведения состоит в том, что оно отказывается погрязать в несчастье и быстро переходит в высшие сферы исцеления от него. Сук, успешный солист и камерный музыкант, хорошо знавший классический репертуар, искусно цитирует Верди, Бетховена, Брамса и, разумеется, Дворжака. Однако симфония не обращается в лоскутное одеяло, а в ее финале, любовном портрете Отилии, брукнеровские текстуры перерабатываются совершенно оригинальным образом.

Вацлав Талих, близкий друг Сука, дирижировал Чешским филармоническим с 1919-го по 1941-й. Подобно Вильгельму Фуртвенглеру, пережившему пору Гитлера в Берлине, он остался на время оккупации в Праге и впоследствии пострадал за это. Коммунисты изгнали его в Братиславу, где Талих основал Словацкий филармонический. В 1952-м, в самый разлив сталинистской тьмы, его возвратили в Прагу, чтобы он продирижировал «Азраилом». В стране полным ходом шли аресты, людей вешали по сфабрикованным обвинениям в измене родине. Сдержанно передавая эмоции симфонии, Талих ведет полный благородства рассказ о страданиях и надеждах своего народа. Исполненный им «Азраил» запечатлевает страшный момент истории и с мрачным достоинством сохраняет его на все времена.

20. Wagner: Tristan und Isolde

Kirsten Flagstad, Ludwig Suthaus, Blanche Thebom, Philharmonia Orchestra/

Wilhelm Furtwangler

EMI: London (Kingsway Hall), 10–23 June 1952 [354]

Шансы на то, что эта ставшая приметной вехой запись осуществится, были почти нулевыми. Ее дирижер, Фуртвенглер, сообщил EMI, что работать с интриганом-продюсером Уолтером Легом, которого он обвинил в попытках саботировать его карьеру в угоду Герберту фон Караяну, никогда больше не будет. Великая Изольда, Флагстад, уведомила компанию, что без Фуртвенглера, которому она безоговорочно доверяла, записываться не станет, однако и без Лега тоже, — ибо втайне рассчитывала, что он заменит уже не дававшиеся ей два верхних до Второго акта таковыми же его жены, Элизабет Шварцкопф. Тупик казался безысходным, а время, громко отсчитывая секунды, таяло. Флагстад было уже пятьдесят семь, и она объявила, что уходит на покой.

Прийти к компромиссу все-таки удалось. Лег письменно извинился перед Фуртвенглером за все обиды, которые он «предположительно» нанес ему своими словами. Дирижер, со своей стороны, признал великолепные качества лондонского оркестра Лега и отказался от своих требований делать запись в Берлине или Байройте. Труппу собрали быстро. Сначала были найдены Тристан и Брангена — Лоритс Мельхиор и Марта Мёдль, которой как раз предстояло спеть Изольду у запрещенного к упоминанию Караяна. Фуртвенглер ввел в состав труппы

Сутхауса, который пел у него Тристана в 1947-м, а Флагстад порекомендовала опекавшуюся ею американку шведского происхождения Тебом. И тот, и другая прекрасно спелись; Йозеф Грайндль и Дитрих Фишер-Дискау исполнили партии доброго короля Марка и Курневала, однако главной изюминкой записи были все же сопрано и дирижер.

Флагстад пела Изольду, постепенно таявшую, как айсберг, скорее нежную, чем эротичную, женщину, любовь которой к Тристану крепнет с годами. Звук ее заполняет собой пространство, не оставляя места для какого-либо недоверия к нему. Фуртвенглер, которому было интеллектуально неуютно в бизнесе грамзаписи, никогда раньше не дирижировал оперой в студии. Ему не нравился подвальный зал, в котором производилась запись, не нравился шум проходивших неподалеку поездов Центральной линии метро, однако исполнение его пропитано спокойной уверенностью и вдохновенной рискованностью. Здоровье дирижера ухудшалось, и он спешил создать наследие своих интерпретаций.

Когда все закончилось, он обнял Лега рукой за плечи и сказал: «Возможно, мое имя будут помнить за это — ваше будут помнить непременно». Впоследствии Лег жаловался друзьям, что это единственный комплимент, полученный им за время, в течение которого они сделали вместе сорок записей. Когда последний сеанс завершился, до конца отведенного им в студии времени оставалось еще два часа, и Лег предложил Фуртвенглеру воспользоваться присутствием оркестра и записать с Фишер-Дискау малеровские «Песни странствующего подмастерья». Дирижер, резко повернувшись к нему, сказал: «Я обещал вам „Тристана“ и это все, что вы от меня получите». Больше они никогда вместе не работали.

21. Verdi: Aida

Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Ebe Stignani, Santa Cecilia Academy Chorus and Orchestra/Alberto Erede

Decca: Rome (Santa Cecilia), August 1952 [355]

Рената Тебальди была созданным самой природой противоядием от Марии Каллас. Знатоки преклонялись перед ней, сохранявшей спокойствие там, где гречанка неистовствовала, выдерживавшей чистоту тона там, где Каллас переходила на визг, и тем не менее, такой, как у Каллас, славы она не приобрела. В 1950-м Тебальди, в этой записи тридцатилетняя, дебютировала в США, спев в Сан-Франциско Аиду, однако Нью-Йорк не

приглашал ее еще пять лет и лишь после того, как Рудольф Бинг уволил буйную соперницу Тебальди, она стала неотъемлемой особенностью «Мета», бриллиантом в короне этого театра. И если Каллас была любимицей прессы, то Тебальди — королевой рампы, невозмутимой властительницей театральной иллюзии.

Она была на год старше Каллас, никогда не выходила замуж за миллионеров и не спала с ними, появлялась на репетициях вовремя и пела на них с наслаждением. Единственным, в чем Тебальди упорствовала, был ее отказ исполнять не итальянские партии и есть чужеземную пищу, — другие языки и другие кухни она считала принадлежащими к культуре более низкого порядка.

Каллас выносила их соперничество в заголовки газет, спрашивая у журналистов, не предпочитают ли они шампанское той «Кока-коле», которой поит публику «Мет». Тебальди отвечала, что находит шампанское кисловатым. Обе стремились подняться на оперные вершины. Пока Каллас правила в «Ла Скала», Тебальди выступала во Флоренции и Риме. Каллас оккупировала «Ковент-Гарден», — Тебальди бойкотировала его как «дом Каллас». Однако за их враждой крылось искреннее взаимное уважение.

Данная запись «Аиды» стала стартовой площадкой Тебальди, на год обогнавшей Каллас. Помимо всего прочего, это первая оперная запись, которая звучит по-настоящему. При всех налагаемых монофоническим звуком ограничениях, зал Академии св. Цецилии сообщает египетской пустыне Верди некое пещерное измерение, одновременно наделяя кульминационную сцену в гробнице оттенком удушающей клаустрофобии. Несмотря на сорокоградусную жару и отсутствие кондиционеров, Тебальди пела без какого бы то ни было напряжения, то воспаряя над огромным хором, то опускаясь почти до шепота. Она пела мягче любой из современных ей сопрано и, хотя огромный Марио дель Монако не был для нее идеальным вокальным партнером, дирижеру Альберто Эреде удалось бесподобным образом уравновесить их голоса. Многие предпочитают стерео запись «Аиды», которую Тебальди сделала с Бергонци и Караяном, однако это, первое, исполнение обладает в сравнении со вторым такими достоинствами, как свежесть и бесстрашие. Ничто в нем не сдерживается и не утаивается, и Стиньяни, нередко служившая всего лишь фоном для Каллас, выглядит в ее противостоянии светозарной Тебальди, певицей, заслуживающей всяческого доверия. Прошло уже полвека, а «Аиды», равной этой (если не считать второй, сделанной с Караяном попытки Тебальди), так и не появилось.

22. Strauss: Four Last Songs

Lisa della Casa, Vienna Philharmonic Orchestra/Karl Bohm
Decca: Vienna (Musikverein, Grosser Saal), June 1953 [356]

Четыре последние песни Рихарда Штаруса — пятую обнаружили уже после того, как издание песен ушло в типографию, — были впервые исполнены в «Королевском Альберт-холле» 22 мая 1950 года, через восемь месяцев после кончины композитора. Пела их феноменальная Кристен Флагстад, за дирижерским пультом стоял Вильгельм Фуртвенглер (радио-запись этого исполнения хранится норвежским лейблом «Simax»). Эта премьера положила начало путанице и спорам. Флагстад спела песни в том порядке, в каком их сочинял композитор, — то были листья, опадавшие с одряхлевшего дуба. Издатели песен «Бузи и Хокс» изменили порядок, поставив в начале цикла жизнерадостную «*Frtühling*» («Весна»).

Первую коммерческую запись сделала в Стокгольме для EMI, следуя порядку, заданному издателями, Зена Юринац (дирижер Фриц Буш), чья интерпретация отличалась некоторой неопределенностью. Запись «Decca» стала второй и это придало ей дополнительные достоинства. Участвовавший в ней оркестр был когда-то оркестром Штрауса, а швейцарская сопрано Лиза Делла Каза, обладавшая скорее вокальной безмятежностью, чем стальной величавостью Флагстад, заставляла вспомнить о голосе жены и пожизненной музы Штрауса Паулины. Дирижировал исполнением закадычный карточный друг композитора Карл Бём, и настроение этой интерпретации оказалось скорее радостным, чем ностальгическим. Темпы ее отличаются живостью, дыхание естественностью.

Но самое замечательное в ней это порядок, в котором исполняются песни, — отличающийся от принятых и Флагстад, и Бузи. Здесь же цикл вполне логичным образом начинается с «*Beim Schlafengehen*» («Отходя ко сну») — прощания простого художника, оглядывающегося на прожитую им во всей ее полноте жизнь, с которой он готов расстаться, улыбаясь. Затем идет «Сентябрь», следом «*Frtühling*» и, наконец, «I*m Abendrot*» («В сумерках»). Делла Каза поет без какой бы то ни было оперной аффектации, она словно вспоминает наедине с собой любимого дедушку, а соло концертмейстера Венского оркестра Вольфганга Шнайдерхана отзывается сладостностью любовных сожалений. Продюсер «Decca» Виктор Олоф, уже оказавшийся тогда на грани скандального перехода в EMI, сбалансировал звук так, что создал образец для поздних монофонических записей. С тех пор в этом цикле блистали многие певицы — Шварцкопф (Селл), Лючия

Попп (Тенштедт), Джесси Норман (Мазур), Карита Маттила (Аббадо), однако Делла Каза первой сообщила записанным ею песням характер доверительный и радостный.

23. Puccini: Tosca

Maria Callas, Tito Gobbi, Giuseppe di Stefano,
Chorus and Orchestra of La Scala/Victor De Sabata
EMI: Milan (La Scala), 10–21 August 1953 [357]

Быть может, эта опера и является одним из самых неувядающих шедевров, однако в сознании публики существует только одна Тоска. Никогда не отличавшаяся особой сладостностью голоса и характера, Мария Каллас наделяет достоверностью и неряшливую фабулу этой оперы, и неистовство ее апофеоза. Не вытерпев домогательств негодяя Скарпья, который арестовал и подверг пыткам ее мужа-художника, Тоска хватает фруктовый нож и закалывает мерзавца. На сцене Каллас однажды с такой силой ударила пластмассовым театральным ножом своего постоянного партнера Гобби, что у бедняги брызнула кровь, и публика ахнула, решив, что она и вправду убила его.

Их запись — с Джузеппе ди Стефано в роли героического Каварадосси и музыкантами «Ла Скала» под предводительством сурового Виктора Де Саббата, — была сделана на этапе карьеры Каллас, достаточно раннем для того, чтобы она выслушивала указания дирижера. В завершающей второй акт арии Де Сабата муштровал ее полчаса, заставив пропеть последние такты тридцать раз, пока она не испустила низкое рычание, лежавшее много ниже обычного ее регистра, — звук, до того зловещий, что от него пробегает по спине холодок. Запись сцены «Te Deum» продолжалась в течении шести часов — пока Де Сабата не выразил удовлетворения результатом. Продюсер EMI Уолтер Лег сидел в зале, предоставляя событиям течь своим чередом, а затем, когда музыканты расходились, выбирал из километров пленки самые удачные дубли.

Голос Каллас, никогда не отличавшийся традиционной красотой, обладал неким драматическим измерением, которое в записи ощущалось отчетливее, чем на сцене. Ария «*Vissi d'arte*», исполняемая Тоской, стоящей перед Скарпья на коленях, оказывается из-за неудобной позы не совсем ровной, однако именно это заставляет слушателя поверить в агонию героини сильнее, чем тональное совершенство других сопрано. Каллас всегда живет в записях жизнью своих героинь. Портрет может

получаться не таким уж и прелестным, но он жестоко реален.

Тоска была последней ролью, которую Каллас исполнила перед тем, как уйти в 1965-м со сцены, унеся с собой гордость и сердце, уязвленные греческим судопромышленником Аристотелем Онассисом, бросившим ее, чтобы жениться на Жаклин Кеннеди. И в двадцать первом столетии, через три десятка лет после ее кончины, записи Каллас расходятся тиражами, намного большими, чем у любой из живущих ныне сопрано.

24. Brahms: First Piano Concerto (D Minor)

Arthur Rubinstein, Chicago Symphony Orchestra/Fritz Reiner
RCA: Chicago (Orchestra Hall), 17 April 1954 [358]

Потерпевшая от CBS поражение по линии долгоиграющих пластинок, RCA стала первым лейблом, начавшим выпускать стерео записи. После экспериментальных сеансов, осуществленных в Нью-Йорке с тонко чувствовавшим звук Леопольдом Стоковским, инженеры RCA отправились в Бостон, чтобы записать берлиозовское «Проклятие Фауста», которым дирижировал Шарль Мюнш. Результат получился пространным, но до хорошего монофонического звука не дотянул. Инженеры перебрались в Чикаго, город, оркестр которого только что получил нового, сурового музыкального директора в лице Фрица Райнера, — туда же приехал, дабы сыграть первый концерт Брамса, и обеспечивавший лейблу самые большие продажи Артур Рубинштейн.

Между дирижером и солистом немедленно произошла яростная ссора, вызванная небрежным замечанием Райнера о том, что Шопен был композитором женственным, а, возможно, и геем — оскорбление, которое Рубинштейн воспринял и как личное, и как, благо он был по рождению поляком, нанесенное его народу. В результате воцарилась обстановка взаимной холодности, в которой два профессионала приступили к исполнению самого теплого из фортепианных концертов, богато изукрашенного гобелена романтического звука. Рубинштейн держал обычную для него расточительность звучания в узде и с прозрачной точностью играл на фортепиано, стоявшем, как то и полагается на сцене, слева от дирижера, а не далеко впереди него, как предпочел бы пианист. Райнер добился от оркестра бесподобной по лиричности игры, начав Адажио с бархатистых звуков струнных и пикантно резких — духовых, и сохранив строжайший из вообразимых контроль над избранной им линией в течение трех четвертей

короткого часа. Записи Кёрзона, Соломона, Бренделя и Гилельса имеют своих сторонников, однако в *этой* укрощение своевольного солиста самостоятельно мыслящим дирижером создает напряженный фон для музыки, обладающей возвышенной красотой и завидной структурой.

Продюсеры Ричард Мор и Джек Пфайффер с инженерами Льюисом Лейтоном и Лесли Чейзом (все это имена, ставшие для аудиофилов легендарными) ограничились тремя микрофонами, подсоединенными к своему каналу каждый, и это дало точный образ правого и левого при общем центральном обзоре. То была стерео запись, обретшая зрелость, сеанс, доказавший ее достоинства, и вся команда вернулась домой в приподнятом настроении. К большому ее разочарованию, запись пролежала на полках четыре года, пока лейблы сражались один с другим, определяя унифицированный формат стерео и одновременно убеждая публику вкладывать деньги в новые системы.

25. Bach: Goldberg Variations

Glenn Gould

Columbia (Sony-BMG): New York (30th Street studio), 10 and 14–16 June 1955 [359]

Канадский пианист сделал первую свою запись для крупного лейбла в похожей на аквариум для золотых рыбок студии и каждая его эксцентричная выходка сразу же становилась достоянием прессы. «Гульд презрительно отвергает присылаемые команде звукозаписи сэндвичи, отдавая предпочтение бисквитам из аррорута, которые он промывает приносимой им с собой родниковой водой или молоком» — сообщала «Геральд Трибюн». Лишь за очень немногими легендами наблюдали в процессе их становления с такой пристальностью.

Гульд был ожившей мечтой журналиста. Он приходил с залитой жарким солнечным светом улицы в пальто, берете и с муфтой, в которой прятал руки в перчатках, неся с собой свою, особую табуреточку для рояля. Прежде, чем приступить к игре, он отмачивал ладони чуть ли не в кипятке и проглатывал несчетные таблетки от мигрени, экземы и депрессии. Играя, он пел хрипловатым баском и требовал записывать столько дублей, сколько ему понадобится — восемнадцать в случае двенадцатой вариации, — прежде чем он утвердит результат. «Пусть себе поет, — сказал продюсер Говард Г. Скотт, — он играет, как бог.»

Запись выпустили в конверте с тридцатью маленькими фотографиями пианиста на обложке, по одной на каждую вариацию. «Мы не смогли прийти к согласию о том, какая из них лучшая, — сказал Скотт, — и потому решили использовать все.» Игра Гульда равных себе на земле не имела. Она придала аскетическому сочинению упоительную свежесть, наполнив неожиданными и волнующими ритмическими фигурами музыку, которая никогда не предназначалась для того, чтобы вызвать улыбку. Не обращая внимания на редкие неверно взятые ноты, Гульд искал нужные ему настроение и ритм. Это, говорил он, «музыка, которая легко покоится на крыльях безудержного ветра».

Звук, присущий только ему, тверд и немного хрупок, однако с первых же фраз он делает для «Гольдберг-вариаций» то, что Казальс сделал для виолончельных сюит. Гульд уводит эту музыку от цели, для которой она была предназначена Бахом — убаюкивать страдавшего бессонницей человека, — в царство восторженной одухотворенности. Туше Гульда мгновенно приковывает к себе внимание, порождая мысль о непостижимом

параллельном мире, пропуском в который обладает один только он. С начала и до конца игра его неожиданна, порой сумбурна (вторая вариация), а порой до того нетороплива и тиха (двадцать шестая), что начинаешь гадать, не отвлеклись ли его мысли на что-то еще, но именно тут в ней и возникают сосредоточенные усилия снова вступить с тобой в контакт. Не существует больше записи, сколько-нибудь сравнимой с этой в трактовке фортепиано или музыкального произведения. Гульд ворвался на сцену, точно огненный ангел, комета, залетевшая из другого звездного скопления.

Девять лет спустя он перестал появляться на публике и провел остаток жизни в студии звукозаписи, работая, точно одержимый — как правило, ночами, — над эклектичным набором произведений, включавшим в себя сочинения Арнольда Шёнберга, Рихарда Штрауса и нескольких не особенно значительных канадцев. «Гольдберг-вариации» оказались центральным моментом его артистического становления. В 1981 году Гульд записал их еще раз, вторая запись оказалась более тщательной, но таким откровением, как первая, не стала. Год спустя он умер, прожив всего 50 лет.

26. Mozart: The Marriage of Figaro

Vienna Philharmonic Orchestra/Erich Kleiber
Decca: Vienna (Redoutensaal), June 1955 [360]

Состав исполнителей был фантастическим. Через десять лет после окончания Второй мировой войны в Вене собрался несравненный моцартовский ансамбль, в который входили такие певицы и певцы, как Хильде Гюден (Графиня), Лиза Делла Каза (Сюзанна) и Альфред Поелл (граф Альмавива), состоявшие в штате разбомбленной Государственной оперы, понемногу восстанавливавшейся из праха на собранные по публичной подписке деньги. К двухсотлетию со дня рождения Моцарта британская компания «Decca» (имевшая эксклюзивный контракт с Венским филармоническим оркестром) решила выпустить три оперы, написанные на либретто Да Понте, которыми продирижировали бы идиоматические австрийцы — «Дон Жуана» под управлением Йозефа Крипса, «Так поступают все женщины» под управлением Карла Бёма, и отданного в наиболее опытные руки «Фигаро» под управлением человека, который когда-то бежал из гитлеровской Европы в Южную Америку, а ныне возвратился на континент и стал самым желанным на нем гостевым дирижером.

Мальчиком Эрик Клайбер слышал в Вене дирижировавшего Моцартом Малера. Сам он когда-то возглавил переход Берлинской государственной оперы в современную эру, дав после 120 групповых репетиций мировую премьеру «Воццека» Берга. После войны он поднял «Ковент-Гарден» на более высокий исполнительский уровень, ограничившись уже на исходе своих средних лет исполнением произведений, которые сам считал не очень значительными. Прежде, чем приняться за «Фигаро», он провел в Вене несколько месяцев, просматривая ранние рукописи и тексты. По его настоянию были впервые записаны все речитативы (или разговорные куски) оперы.

В распорядке работы Венского филармонического царил хаос, музыканты то и дело отлучались ради хорошо оплачивавшихся разовых выступлений. Однако Клайбер продирижировал увертюрой оперы с такой силой, задав темп, который показался всем столь органически верным, что музыканты и певцы оказались словно прикованными к его дирижерской палочке на все две недели, в течение которых продолжалась запись. И хотя Клайбер консультировался с давними текстами Моцарта, развитие собственно драмы движется явственно современной поступью.

Само же пение ненавязчиво и прекрасно. Двое итальянцев, Чезаре Сьепи и Фернандо Корена, были приглашены на партии Фигаро и Бартоло, а бельгийка Сюзанн Данко — Керубино. Однако атмосфера оперы осталась бесспорно венской, а озорство ее уходило корнями в самого Моцарта. Одна ария за другой — «*Porgi amor*», «*Voi che sapete*», «*Venite*» — нанизываются Делла Каза, Данко и Гюден, точно жемчужины на нитку, и в каждой микроскоп звукозаписи не обнаруживает ни одного изъяна. Все, чувствовал младший продюсер Питер Андри, и вправду так хорошо, как кажется.[361]

Выход записи в свет был назначен на ноябрь 1955 года, ему предстояло совпасть с открытием восстановленной Венской оперы. В самый канун его Карл Бём ушел с поста музыкального директора, и в кулисах уже ждал Герберт фон Караян. Клайбера пригласили продирижировать на повторном освящении здания «Реквиемом» Верди, однако вследствие разного рода венских интриг солистов ему навязали плохоньких. Уязвленный и подавленный, он возобновил свои разъезды. 27 января 1956 года, ровно через двести лет после рождения Моцарта, его обнаружили мертвым в ванной комнате швейцарского отеля.

27. Bartok: Concerto for Orchestra

Chicago Symphony Orchestra/Fritz Reiner
RCA (Sony-BMG): Chicago (Orchestra Hall), 22 October 1955 [362]

В 1943 году состоятельный бостонский дирижер Сергей Кусевицкий заплатил Бартоку 1000 долларов за оркестровое произведение, — покинувший родину венгерский композитор был болен лейкемией и выбивался из сил, чтобы оплатить счета за лечение («Мы живем от полугодия к полугодию» — говорил он друзьям). Немногим было известно, что тайным инициатором этого заказа стал питтсбургский музыкальный директор Фриц Райнер, знавший великого композитора еще по Будапештской академии музыки. Райнер же и подписал аффидавит, позволивший Бартоку и его жене попасть в Соединенные Штаты.

Результат заказа превзошел все ожидания — произведение было не просто новым, но обладавшим оригинальной формой, каждый инструмент оркестра, даже самый мелкий, получал возможность блеснуть в этом сократовском диалоге, ставшем рабочей моделью для Организации Объединенных Наций, форума, в котором имеет право высказываться любая, даже самая маленькая страна.

Кусевицкий продирижировал знаменитой премьерой этого сочинения в декабре 1944-го, концерт транслировался по радио на всю страну и сразу наделил сочинение Бартока статусом шедевра. Вскоре после этого Райнер дал в Питтсбурге второе его исполнение. В следующее десятилетие Концерт для оркестра исполнялся 200 раз — чаще, чем какое бы то ни было другое оркестровое произведение современности. Однако записывавшим его дирижерам он не давался. Кусевицкий записал в RCA буквальное его прочтение, красочное и напыщенное; Эдуард Ван Бейнум изложил его партитуру в Амстердаме с некоторым избытком элегантности, другие делали то же самое с чрезмерным энтузиазмом.

Понадобился Райнер, чтобы вывести на всеобщее обозрение язвительное остроумие концерта, его пародию на Седьмую симфонию Шостаковича и тоску по Венгрии, увидеть которую композитор уже не надеялся. Дирижируя великолепным Чикагским оркестром, Райнер на безумной скорости устремляется к точности передачи этой музыки — часть финала, помеченная композитором «Pesante» (грузно), оставляет слушателя попросту бездыханным, — но так же к нежности и возвышенным чувствам. В руках Райнера это произведение выглядит скорее единой структурой, чем вереницей инструментальных камей. Вам даже не нужно знать, что Барток сделал уважительное подношение каждому из инструментов оркестра. Музыка выглядит попросту монументальной.

28. Tchaikovsky: Symphonies 4–6

Leningrad Philharmonic Orchestra/Kurt Sanderling, Evgeny Mravinsky

DG: Vienna (Musikvereinsaal), June 1956 [363]

При коммунистах мир был лишен возможности видеть и слышать лучшие ансамбли России. После некоторого ослабления запрета на выезды за границу, произошедшего в тот год, когда Хрущев разоблачил преступления Сталина, Вена смогла принять Ленинградский филармонический вместе с его сухопарым главным дирижером Евгением Мравинским и вторым дирижером, бежавшим из Германии Куртом Зандерлингом.

Недоедавшие, состоявшие под неусыпным надзором и опасавшиеся за участь оставленных ими дома семей, музыканты оркестра не имели возможности общаться без постороннего присмотра с венскими музыкантами, они не осмеливались даже улыбаться в фойе концертного зала тем, кто пришел их послушать, ибо боялись, что это может повлечь за собой вызов в соответствующие государственные органы и допросы. Единственным их средством общения была музыка, и она оказалась ослепительно выразительной. Протяжное звучание деревянных духовых подтверждало традицию, восходившую к Чайковскому, премьеры главных работ которого именно этот оркестр когда-то и давал. Гордость правообладателей ощущается в игре этих музыкантов, минующих трудные места партитуры так, точно они движутся по совершенно гладкой дороге.

Зандерлинг начал с внушительной Четвертой, разворачивающегося со сдержанной высокопарностью мастерского повествования. Мравинский, которого западная Европа до того ни разу не слышала, дирижировал зловещей Пятой и скорбной Шестой симфониями с сумрачной человечностью, содержавшей намек на страдания, которые уготованы каждому, кто живет на нашей планете. Звучавшие в Пятой соло фагота подчеркивали культурное различие между выражениями печали в России и в Вене, финал «Патетической» оказался щемяще трагичным. Ничего подобного их исполнению в записях не существовало, и Эльза Шиллер из «Deutsche Grammophon» полетела в Москву, чтобы, воспользовавшись слегка потеплевшим международным климатом, получить разрешение на выпуск этих записей. Однако оттепель оказалась недолгой, как и сроки жизни самих записей. Четыре месяца спустя советские войска вторглись в восставшую Венгрию, и холодная война задышала уже настоящим морозом.

Прошло четыре года, прежде чем Кремль разрешил

Мравинскому и ленинградцам слетать в Лондон и перезаписать эти симфонии на стерео. Сеансы записи проходили в ратуше Уэмбли, вдали от напряженно бьющегося сердца Лондона, такое же отсутствие напряженности ощущается и в игре оркестра. Венские же концерты были пронизаны трепетом откровения.

29. Grieg, Schumann: Piano Concertos

Solomon, Philharmonia Orchestra/Herbert Menges
EMI/Testament: London (Abbey Road), 1956 [364]

Еще в самом начале эры долгоиграющих пластинок некий умник в костюме в полоску обратил внимание на то, что Григ и Шуман сочинили по одному фортепьянному концерту каждый, что написаны они в одной тональности, ля минор, и продолжительность имеют примерно одинаковую. Этот предприимчивый господин разместил их на двух сторонах одной пластинки, и с тех пор они, несмотря на различие их темпераментов, стали неразлучными. Концерт Грига это яркая норвежская песня, в нем много шума и мало эмоциональной тонкости, в то время как Шумановский проникает в глубины безумия и муки. Немногим исполнителям удалось сбалансировать эти расхождения. Соломон достиг их логического слияния.

Грубоватый сын ист-эндского портного, составивший себе имя во время войны, давая концерты в военных частях, Соломон Катнер (фамилию он отбросил) был, наряду с Клиффордом Кёрзоном, лучшим пианистом своего поколения. Бесстрастный на сцене, коренастый и преждевременно облысевший, он воспринимался как противоядие от большинства усердно работавших на публику фортепианных звезд. В игре Соломона преобладала продуманность, ведшая музыку к ее изначальной идее. Он обладал прямой связью с одним из двух этих композиторов — его учительница Матильда Верн училась вместе с Кларой Шуман, — и тактом, напоминавшим о другом. Исполнения его выглядели на редкость точными: гармоничными, мастерски передающими музыку и достаточно напряженными для того, чтобы слушатель не отрывался от динамика.

Возможности блеснуть на международной сцене ему не представилось, поскольку через несколько недель после того, как была сделана эта запись, его, пятидесятиоднолетнего, поразило кровоизлияние в мозг. Соломон оправился, сохранив способность по-прежнему пользоваться руками, ногами и головой и даже играть в теннис, однако к клавиатуре он, доживший до 1988 года,

никогда больше не прикасался.

30. Weill: Berlin and American Theatre Songs

Lotte Lenya

Columbia (Sony-BMG): Hamburg (Friedrich Ebert Halle), 5–7 July 1955; New York (30th Street studio), 5–9 August 1957 [365]

На свете существовала только одна Лотте Ленья и, не будь ее, не было бы и Курта Вайля. Как бы ни сводила она с ума маленького лысого композитора своим тщеславием и изменами, Ленья была голосом, приведшим Вайля на грань акустических возможностей, к точке, в которой пение и говорение становятся неразличимыми (эту территорию пытался, но с гораздо меньшим успехом, освоить и Шёнберг в его *Sprechgesang*).

Ленья была не столько голосом, сколько городским гулом, шумом уличного движения, различаемым с двадцать четвертого этажа небоскреба. Вайль же представлял собой механика из маленького городка, испуганного огнями большого города. Они едва не развелись в Берлине, когда композитор сочинял «Возвышение и падение города Махагони», в котором Ленья воплотила раздражительную нервозность предгитлеровской Германии. Воссоединившись в изгнании, они нашли новый язык, — Вайль стал писать музыку для Бродвея, а Ленья несколько умерила свои привычки пожирательницы мужчин.

Несмотря на то, что пение ее никогда прекрасным не было, ритмы Леньи неизменно оставались безупречными, а в своих ролях она соперниц не имела. В «Пиратке Дженни» она принадлежала всем мужчинам сразу, в «Сурабайа Джонни» дразнила и посмеивалась. В «Мекки-Ноже» попросту резала. В ее деми-семи-восьмых нотах сексуальности больше, чем в полном собрании песен Мадонны. Многие, и Мадонна в том числе, пытались воспроизвести заостренность ее исполнения — Мэри Мартин, Уте Лемпер, Тереза Стратас, Анне Софи фон Оттер — однако дерзость Леньи неповторима, она сама — особое произведение искусства. В бродвейском ее репертуаре она остается нераскаянно соблазнительной. Вайль мог в «Празднике ньюйоркцев» посмеиваться над средним американцем, но рыжеволосая Ленья и здесь остается не принадлежащей никому, и когда она поет «Ты никогда им не был», каждый мужчина понимает, что с ней ни в чем уверенным быть нельзя. После смерти Вайля в 1950-м она осуществила высший акт любви, записав его зонги, и тем самым оградив их от грозившего им забвения.

London Symphony Orchestra/Pierre Monteux
Decca: London (Kingsway Hall), 27–28 April 1959 [366]

Никогда не принимавший на подиуме важных поз, Пьер Монте был одни из спокойных и тихих творцов музыки. Среди данных им премьер числятся «Петрушка» и «Весна священная» Стравинского и «Игры» Дебюсси; среди симфонических оркестров, которыми он управлял — Бостонский (1919–1924), Парижский (1929–1938) и оркестр Сан-Франциско (1936–1952).

В восемьдесят три года, устав от взбалмошности французских оркестров, Монте принял перчатку, брошенную ему в Лондоне, где три сильных оркестра боролись за контракты на запись с обладавшим неистовым блеском «Philharmonia» EMI. Монте сумел найти взимопонимание с ЛСО и летом 1958-го согласился стать его главным дирижером — на двадцать пять лет с возможностью обновления контракта. Оптимизмом Монте обладал таким же устойчивым, каким был его французский акцент. Он противопоставил монолитному структурализму возглавлявшего «Philharmonia» Отто Клемперера, тонкость грации и жеста, вкус к совершенству деталей, различимых в величественной музыкальной постройке.

Равелевский балет о великой любви был произведением, в которое сам же Монте и вдохнул жизнь во время Дягилевского сезона 1912 года. Он добился дебюссианского мерцания от искусительных струнных и искусительной переливистости от деревянных духовых. Пробуждение в начале третьей сцены стало в интерпретации Монте антитезисом Вагнера: отчетливо светозарным рассветом, которого никто, кроме родившегося в Средиземноморье француза, увидеть не мог.

Исполнение музыки, если им занимался Монте, всегда казалось делом веселым, и несколько его оркестрантов стали брать частные уроки дирижерского искусства. Его первая валторна Барри Такуэлл, и глава секции вторых скрипок Невилл Мэрринер сделали в дальнейшем успешные дирижерские карьеры. И следующий главный дирижер ЛСО, Андре Превен, также принадлежал к числу его учеников. Влияние же Монте на грамзапись было куда большим, чем число сделанных им записей.

«Decca» согласилась взяться за некоммерческого «Дафниса» при условии, что Монте сумеет втиснуть весь балет в одну долгоиграющую пластинку. Монте без какой-либо суетливости уложился в пятьдесят минут, оставив на той же пластинке место для «Паваны усопшей инфанте». Он был, как сказал Джон Калшоу, антитезисом «дирижерской школы, на знамени которой

значится: „По оргазму в минуту“».

32. Shostakovich: Violin and Cello Concertos

David Oistrakh, Mstislav Rostropovich

CBS (Sony-BMG): New York (Carnegie Hall), 2 January 1956; Philadelphia (Broadwood Hotel), 8 November 1959 [367]

С солистами Дмитрию Шостаковичу везло. Два скрипичных концерта были написаны им для Давида Ойстраха, близкого друга и вдохновенного художника; оба виолончельных — для Мстислава Ростроповича, ставшего не менее красноречивым их пропагандистом. В обоих случая, первый концерт превосходит второй.

После того, как смерть Сталина несколько растопила лед холодной войны, Америке не терпелось услышать советских артистов, а компаниям грамзаписи — запечатлеть их исполнение новых произведений. Ойстрах привез скрипичный концерт в «Карнеги-холл» через десять недель после того, как осуществил в Ленинграде его первое исполнение. Он описывал этот концерт как «один из самых глубоких замыслов композитора», и играл его с недвусмысленно нервной энергией, намекавшей на Большой террор и на те годы, которые концерт, прежде чем Шостакович решился показать его рукописную партитуру Ойстраху, пролежал в нижнем ящике композиторского стола. Дирижер, Димитри Митропулос, только что давший в США премьерное исполнение Десятой симфонии Шостаковича, казалось, обладал интуитивным пониманием зашифрованных посланий композитора. В концерте нет труб и тромбонов, он представляет собой отрицание кремлевской напыщенности. Одинокий печальный голос скрипки звучит в нем на фоне жалобного ропота, пока — во второй и четвертой частях — не начинает описывать, пританцовывая, иронические круги вокруг раздувшейся от важности тирании.

Три года спустя Ростропович с Юджином Орманди и Филадельфийским оркестром исполнил более мягкий и сочный виолончельный концерт перед делегациями американских и советских композиторов, приглашенными на это исполнение на предмет создания между ними большой любви и гармонии. Его игра купалась в романтической мелодичности. И у этого концерта еще не просохла на партитуре типографская краска — он был исполнен здесь всего через месяц после московской премьеры. Ростропович с волшебной легкостью прокладывает путь через самые неподатливые пассажи концерта; наиболее страстные мгновения которого приходятся на Модерато второй части с его

затаенной болью. Шостакович сидел в зале, а потом и в кабинке звукооператоров. На сделанных Доном Ханстейном фотографиях он выглядит жизнерадостным и спокойным, почти пританцовывающим, выходя с солистом и дирижером на поклоны. Позже Ростропович сказал, что этот концерт пропитан «страданиями всего русского народа».

33. Schubert: Death and the Maiden

Amadeus Quartet
DG: Hanover (Beethovensaal), 3–6 April 1959 [368]

В начале Второй мировой войны в британском лагере для перемещенных лиц встретились три еврея, бежавшие кто из Германии, кто из Австрии. Выйдя на свободу, они познакомились с британским студентом еврейского же происхождения и образовали струнный квартет, взяв в его название второе имя Моцарта. Их дебют, состоявшийся в январе 1948-го в лондонском «Уигмор-холле», оплатила Аймоджен Холст, дочь композитора. В следующие четыре десятилетия «Амадеус-квартет» дал 4000 концертов, а его роспуск, последовавший за смертью скрипача Петера Шидлофа, стал новостью, попавшей 11 августа 1987 года на первую страницу «Нью-Йорк Таймс».

В основе славы этого квартета лежат его записи. После краткого романа с EMI он перешел под крыло «Deutsche Grammophon» и долгое время записывал там Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Брамса. Не доверявший современной музыке — квартет не исполнял Шёнберга, Яначека или Шостаковича, — «Амадеус», тем не менее, питал симпатию к Бенджамину Бриттену, который уже смертельно больным написал для него свой Третий квартет.

Основу его успеха составило непрестанно царившее в нем напряжение. Громогласные в своих ссорах, эти музыканты отказывались по время разъездов делить друг с другом купе поезда, да и на сцене оставались личностями сварливыми, отчего любое их исполнение обращалось в состязание воль. С годами они несколько помягчели, однако записи их, как бы усердно они ни репетировали, начинаются с атаки, почти импульсивной. Данная запись Шуберта стала для них поворотной, дебютом в DG. Ее вступительная атака функционально проворна и не особенно красива, однако по мере рассказа музыкантами этой истории поисков и утраты она обретает жгучую остроту, становясь в руках четверки страстных, упрямых исполнителей то погребально печальной в Анданте, то неистово возмущенной в финале. В

музыке, которую они создают, нет ничего уютного или домашнего.

34. Bizet: Symphony in C Major, L'Arlesienne Suites

French National Radio Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra/ Thomas Beecham

EMI: Paris (Salle Wagram), October-November 1959;

London (Abbey Road), 21 November 1956 [369]

Английских композиторов сэр Томас Бичем не жаловал, делая исключения лишь для Дилиуса, зато французскими партитурами дирижировал с искусностью шеф-повара из отмеченного «Мишленом» не одной звездочкой ресторана. Если другие англоязычные дирижеры ничего кроме непокорства и кислых ухмылок от парижских оркестров не получали, при появлении Бичема эти оркестры начинали светиться, как рождественская елка. Наследник изготовителя патентованных лекарственных средств, безрассудно потративший созданное «Пилюлями Бичема» состояние на попытки дать хорошую музыку своим неблагодарным соотечественникам, он провел последние годы Париже, укрываясь от налогообложения и жалуясь, что социалисты сделали из Англии страну, в которой «и жить невозможно, и умереть никому не по карману». Французы словно пританцовывали под его палочку с живостью и бесстрашием, Бичем же привлекал внимание мира к некоторым из самых легковесных их сокровищ.

Бизе написал Симфонию до мажор в семнадцать лет, а обнаружили ее в архиве Консерватории только в 1935 году. Премьерное исполнение дал престарелый Феликс Вайнгартнер, затем Уолтер Лег предложил Бичему записать ее, но тот никакого интереса к ней не проявил и симфонию отдали второму дирижеру, Вальтеру Гёру. Потребовалось два десятка лет, чтобы Бичем обнаружил в этой мелодичной партитуре источники наслаждения, раннее предвосхищение новой музыки, и уж тогда полюбил ее так, что записал дважды — сначала на моно, а затем на стерео. Сколько-нибудь различимой глубины в этом ученическом упражнении не наблюдается, — даже в его обаятельном, наполненном звучанием деревянных духовых Адажио, — однако Бичем сделал эту музыку настолько своей, что после его смерти в 1961-м, она практически исчезла из музыкального репертуара.

Сюиты из музыки к «Арлезианке», заказанной в качестве антрактов для представления пьесы Альфонса Доде, являют собой

мешанину туземных тем, которые Бичем трактует то с детским изумлением — «А вот эту мелодию ты слышал, мой мальчик?» — то с выпадами хлесткого, скептического остроумия. В начале первой сюиты есть одно место, где он создает звучание чего-то вроде состоящего из пенсионеров ланкаширского духового оркестрика — шутка, оценить которую способен лишь сын индустриального севера Англии. Если вам интересны озорство и злость, развлечения и помпезность, лучшего затейника в музыке вы не найдете — да и интерпретатора поверхностных сочинений тоже.

35. Bartok: Piano Concertos 1–3

Geza Anda, Berlin Radio Symphony Orchestra/Ferenc Fricsay

DG: Berlin (Jesus-Christus-Kirche), September 1959 and October 1960 [370]

Музыкальную жизнь послевоенного Берлина возрождал венгр Ференц Фричай (1914–1963), бывший музыкальным директором и оперного театра, и оркестра радио. До появления Караяна он оставался главным дирижером «Deutsche Grammophon», записывая захватывающие исполнения реквиемов Дворжака и Верди, опер Моцарта и многого иного, в особенности современной музыки. Когда же он исполнял произведения своего учителя Бартока, сила его удваивалась.

Геза Анда, еще один выпускник будапештской «Академии Листа», играл на Зальцбургском фестивале все годы с 1952-го по 1962-й, в котором он умер — дольше, чем какой бы то ни было другой пианист; среди его учеников числился будущий глава DG Андреас Хольшнайдер. Эти двое, Фричай и Анда, оказали принципиальные влияние на путь, по которому пошло развитие классической грамзаписи.

Бартока они играли лучше, чем кто-либо другой и дали более шестидесяти исполнений одного только второго концерта. Как ни почитали они этого композитора, оба отличались пугающе гибким подходом к его музыке и до предела напрягали темпы друг друга — один мог рваться вперед, пока другой едва ли не топтался на месте. Эта венгерская угловатость уравновешивалась спокойной нежностью медленных, томных, как летние ночи в Сегеде, частей концертов. Контрасты и конфликты их исполнения словно держат внимание слушателя на острие ножа. Во вступлении Первого концерта Фричай, пока Анда излагает свою тему, отвлекает слушателя оркестровыми комментариями типично бартоковским способом, позволяя жестокостям ночи

вторгаться в наш безопасный мир. Второй концерт кажется еще и более угрожающим, а третий, при всей его чарующей классичности, так и рябит темными углами и страхами. Исполнители на глазах у публики обмениваются некими тайными знаками, используя понятный лишь этим двум экспатриантам язык.

Как ни хорошо и близко знали они друг друга, Фричаю и Анде, жаждавшим недостижимого, потребовалось, чтобы записать два последних концерта, девять полных сеансов. Фричай знал, что умирает от рака и что эта запись может стать его последним высказыванием. Каждая их совместная работа, сказал однажды Анда, была отмечена «обновлением почти братской дружбы»[371]. Пластинки их получили массу наград и навсегда поместили Бартока, композитора не самого легкого, в самую сердцевину концертного репертуара.

36. Bach: St Matthew Passion

Philharmonia Orchestra/Otto Klemperer
EMI: London (Kingsway Hall), 1960-61 [372]

Когда Отто Клемперер приступил к записи великой оратории Баха, ему было уже за семьдесят и былое свое проворство он утратил — темп Клемперер задал настолько медленный, что солистам стало не хватать дыхания. Во время перерыва на кофе они договорились о том, что один из них должен сказать об этом дирижеру. И короткую соломинку вытащил Дитрих Фишер-Дискау.

— Доктор Клемперер, — почтительно начал баритон.

— *Ja*, Фишер?

— Доктор Клемперер, мне этой ночью приснился сон и в нем Иоганн Себастьян Бах поблагодарил меня за то, что я пою в «Страстях», но спросил: «Почему так медленно?».

Клемперер покривился, постучал по пюпитру палочкой и продолжал дирижировать — в темпе, бывшем ровно в два раза ниже привычного. Певцы почти уже лишились дыхания, когда он проскрипел:

— Фишер?

— Да, доктор Клемперер?

— Мне тоже прошлой ночью приснился сон. И в моем сне Иоганн Себастьян Бах поблагодарил меня за то, что я дирижирую «Страстями», а потом спросил: «Скажите мне, доктор Клемперер, кто такой этот Фишер?».

Однако при всей его замедленности Бах никогда еще не

звучал с такой монументальной убедительностью, не исполнялся в таком повелительном, архаическом стиле, заставлявшем вспомнить о Мендельсоне, который в 1830 году исполнил это же произведение, чтобы воскресить потускневшую репутацию композитора. За величавой пышностью повествования в ритмах Клемперера кроется утонченная гибкость, постоянно вызывающая удивление и сомнение в верности принятого им построения фраз. Исполнение Клемперера, ставшее анафемой для скачущих во весь опор магнатов ранней музыки, остается, в духовном смысле, верным намерениям создателя «Страстей».

Солистами были Элизабет Шварцкопф, Криста Людвиг, Николай Гедда, Питер Пирс, Вальтер Бери, Хелен Уоттс, Джерейнт Ивенс и Отакар Краус — фантастический ансамбль, собранный продюсером-перфекционистом Уолтером Легом. Некоторые из пассажей лучшего в то время лондонского оркестра, выглядят без малого божественными. Фишер-Дискау с удовольствием рассказывал потом на званных обедах приведенный выше анекдот о Клемперере, однако один из солистов выполнить предписания дирижера все-таки отказался. Интимный друг Бриттена Питер Пирс настоял на том, чтобы его речитативы исполнялись быстрее. И, пользуясь влиянием своего любовника, добился того, чтобы после одобрения дирижером последнего дубля, в запись тайком вставили его вариант.

37. Bach: Concerto for Two Violins and String Ensemble

David and Igor Oistrakh, Royal Philharmonic Orchestra/Eugene Goossens

DG: London (Wembley Town Hall), February 1961 [373]

Давид Ойстрах (1908–1974) стал среди скрипачей легендой еще в 1937 году, выиграв в Брюсселе Конкурс королевы Елизаветы. После этого он почти два десятка лет просидел за Железным занавесом. Его сын Игорь оказался одним из первых советских музыкантов, выпущенных после смерти Сталина за границу, — он выступил в Лондоне по приглашению импресарио Лилиан и Виктора Хоххаузеров, проложив тем самым дорогу для своего отца. Давид Ойстрах, присоединившийся к музыкантам из списка Хоххаузеров в 1954 году, прилетел в 1955-м в Нью-Йорк, чтобы дать в «Карнеги-холле» организованный Солом Юроком дебютный концерт. Менухин и Исаак Штерн первыми принялись на все лады расхваливать его бесстрастную технику и то, с какой легкостью он достигает невероятных глубин исполнения. Хейфец отказался встретиться с ним, опасаясь (по его словам)

преследований со стороны Маккарти за общение с коммунистами.

Какая-либо склонность к саморекламе в игре Давида Ойстраха отсутствовала. Темп он избирал более неторопливый, чем у дешевых виртуозов, и играл с улыбкой, за которой крылись тяготы жизни в условиях террора. Поначалу власти не разрешали ему выезжать вместе с сыном, опасаясь, что кто-то из них не вернется (такую возможность он с Хоххаузером обсуждал). Но, когда DG заплатила московским властям за общую запись двух Ойстрахов твердой валютой, возможность разделять общество друг друга в чужой стране наполнила эту пару великой радостью.

Все правила музыкального сотрудничества и исполнения барочной музыки оказались вдруг временно отмененными, когда в разгар сумрачной зимы, в продуваемом сквозняками лондонском зале отец и сын вступили в диалог, который они не могли свободно вести у себя дома. Вместо формального, хорошо отрепетированного исполнения получилось спонтанное, полное противоречий и обоюдного уважения. Никакого желания перебивать собеседника ни один из музыкантов не выказывал — только взаимную привязанность, получившую особенно сильное выражение в нежном Ларго, которое словно бы стерло все различия в годах и взглядах. Это образец музыкального взаимодействия, диск, который следует слушать в минуты горя и одиночества. Он говорит нам о том, что ни один человек не является островом, что мы всегда можем найти музыку, которая тронет тех, кого мы знаем и любим, что от понимания другим человеком нас отделяет всего лишь удар смычка.

38. Prokofiev: Piano Sonata No.8 (with Debussy: Estampe, Preludes; Scriabin: Fifth Sonata)

Sviatoslav Richter
DG: London (Wembley Town Hall), July 1961 [374]

Рихтер был последней из выпущенных за границу русских легенд. Выросший в Одессе пианист шведско-немецкого происхождения, обладавший неподражаемым тембром и энциклопедическими музыкальными познаниями, Рихтер, оказавшись в 1958 году членом фортепьянного жюри Международного конкурса имени Чайковского, проголосовал за американца Вэна Клайберна, вследствие чего ему пришлось прождать еще два года, прежде чем Кремль выдал пианисту иностранный паспорт, дабы он смог поучаствовать в советско-американском культурном обмене.

В Северной Америке ему было не по себе, за ним повсюду

тенью следовали соглядатаи, его настораживало материальное богатство, — в итоге, Рихтер записал в Чикаго разошедшийся большим тиражом Второй концерт Брамса, о чем впоследствии сожалел, говоря: это «одна из моих худших записей… Уж и не помню, сколько раз я слушал ее, пытаясь найти в ней хоть что-то хорошее». Записи не давались ему, лучшие его исполнения были ограничены пределами скрипучих русских пластинок, пока, наконец, он не провел, попав в июле 1961-го на десять дней в Лондон, пять публичных выступлений и не записал в промежутках между ними два концерта Листа с ЛСО и Кириллом Кондрашиным для «Philips», за которыми последовала головокружительная запись Дебюсси и Прокофьева для DG.

Французский импрессионизм выявил феноменально богатую палитру Рихтера. Его Прокофьев оказался и интуитивным, и поразительно непритязательным, избегающим любых демонстраций личного знакомства с композитором, премьерное исполнение Седьмой сонаты которого Рихтер дал в самые мрачные месяцы войны. Восьмую Прокофьев отдал для премьеры его сопернику Эмилю Гилельсу, и Рихтер считал ее самой глубокой во всем цикле, «подобной дереву, ветвям которого приходится выдерживать груз плодов». Это восторженное, захватывающее, эмоционально отстраненное исполнение музыки, являющееся откровением и для артиста, и для слушателя, оно насыщено гармониями, которые лежат за пределами человеческого понимания, и звуком, какого не создавал больше никто, — видная веха в области пианизма. Рихтер говорил, что эта соната содержит «всю человеческую жизнь с ее противоречиями и неправильностями». Повторные прослушивания лишь подтверждают ее цельность — равно как и гениальность исполнителя. «Я играю не для публики, — говорил Рихтер, — я играю для себя. И если я получаю от игры удовольствие, то и публика тоже остается довольной.»

39. Copland: Clarinet Concerto (with Bernstein: Prelude, Fugue and Riffs)

Benny Goodman, Columbia Symphony Strings/Aaron Copland

Columbia (Sony-BMG): New York (Manhattan Center), 20 February 1963 [375]

В 1947-м Копленд был известен такими произведениями, как «Аппалачская весна», «Салон Мехико» и «Фанфара обыкновенному человеку». Стеснительный, некрасивый, гомосексуальный еврей-социалист из Бруклина, он сочинял музыку, в которой Америка

видела себя простой, честной, мужественной и пасторальной страной. Внимания на этот парадокс не обращал никто — кроме сенатора Маккарти, в списке которого имя Копленда стояло одним из первых.

Пав духом и лишившись средств к существованию, Копленд за 2000 долларов отдал Концерт для кларнета джазмену Бенни Гудмену, который тут же и думать о нем забыл, — пока не миновали два обусловленных в контракте о передаче прав года и концертом не начали интересоваться другие солисты. Гудмен спешно организовал национальную радио-премьеру нового сочинения, состоявшуюся 6 ноября 1950 года. Дирижировал на премьере Фриц Райнер. Однако солист и оркестр играли вразнобой, рецензии оказались прохладными и это отношение к концерту не изменила и череда его последующих исполнений.

Поворотный момент наступил, когда дирижировать записью концерта попросили Копленда, новичка в дирижерском деле и человека далеко не пробивного. Чтобы успокоить нервы Гудмена, Копленд начал первую часть в половинном темпе, и эта версия «дала концерту настоящую путевку в жизнь». Десять лет спустя они снова исполнили концерт вместе, причем Гудмен пообещал продемонстрировать совсем другой подход к нему. На этот раз он вполне освоил язык Копленда, отыскав в классической структуре концерта настоящий свинг.

Концерт открывается фразой из Девятой симфонии Малера, преобразуя суровую трагедийность этой фразы в пастельную элегичность. Диалог солиста и струнных (к которым добавлены арфа и фортепиано) — дружелюбный, умеренно строгий, окутанный теплотой — окрашивается в бразильские тона, напоминая о других культурах Америки. Заключение выглядит приподнятым — улыбкой манекена за стеклом витрины. «Я думаю, это заставит заплакать каждого» — сказал Копленд.

40. Ives: Fourth Symphony

American Symphony Orchestra/Leopold Stokowski
CBS: New York (Carnegie Hall), 25 April 1965 [376]

Чарлз Айвз был американским оригиналом. Начавший в страховом деле с нуля и заработавший миллионы, он сочинял оркестровую музыку — то по-любительски банальную, то неисполнимую из-за ее сложности — и десятилетиями держал большую ее часть в столе, опасаясь, что она будет отвергнута. После его смерти в 1954-м Леопольд Стоковский, обладавший нюхом на все эффектное, произвел в Хьюстоне две попытки

исполнить премьеру Четвертой симфонии, для которой требовался хор, отдельный камерный ансамбль и секция ударных, включавшая колокола и гонги, и которая открывалась чем-то вроде гимна, распеваемого в часовне, которая стоит в безлюдных местах («Страж, скажи нам о наступлении ночи») — из тех, что поются в вестернах класса Б как раз перед появлением в городке нехороших людей. Соединение ничем не приукрашенной простоты с тональной сложностью последующих пассажей, основанных на заковыристой фортепианной сонате Айвза, есть лишь один из вызовов, которые бросает исполнителям это произведение, способное своей неподатливостью довести музыкантов до неверия в собственные силы.

Стоковский дважды брался за Четвертую симфонию и дважды отступался, впадая в отчаяние от технической несоразмерности ее частей и противоречивости полиритмов, которые приводили оркестр в состояние какофонического замешательства. Добиться единства всех ее кусков и оркестровых составов одному человеку было не под силу. Дальше все становилось только хуже. Вторая часть бредет с отцами-пилигримами по болотам и джунглям (и диссонансам Второй сонаты Айвза), пока не получает разрешения в Четвертом июля и имитациях раннего джаза. Фуга частично основана на струнном квартете Айвза, а финал, не без блеска, на гимне «Ближе, мой Бог, к тебе».

«Стоки» решил расколоть этот орешек, прибегнув к услугам двух дополнительных дирижеров — Дэвида Каца и Хосе Серебрьера, — что позволило бы справиться с кросс-ритмами. И внезапно все стало по местам, а Айвз обратился в создателя величайшей симфонии Америки, хаотичной и полной буйной энергии, — не склонным к поучительности и далеко не скрупулезным воплощением наступательного порыва нации. Для дирижера, которому было уже за восемьдесят, это исполнение стало апофеозом его служения современной музыке, а его лейбл произвел запись прямо в концертном зале, опасаясь, что исполнение может больше и не повториться — по причине и сложности его, и того как дорого оно обходится. Ни одна из последующих записей не передает, в отличие от этой, потрясения, вызванного открытием музыкального континента.

41. Schubert: Piano Duets

Benjamin Britten, Sviatoslav Richter

Decca: Aldeburgh (Parish Church and Jubilee Hall), 20 June 1964 and 22 June 1965 [377]

В музыкальных «разговорах» один исполнитель всегда пытается взять верх над другим — играть погромче, навязывать темп. А когда у одного края клавиатуры сидит прославленный композитор, протокол требует, чтобы любой, сидящий у другого исполнитель от притязаний на первенство отказывался. Такого понятия, как равенство, в дуэте не существует. И эта запись являет собой редкое исключение.

В июне 1964-го русский пианист Святослав Рихтер приехал с женой на фестиваль в Олдборо в качестве гостя его учредителя Беджамина Бриттена. Едва вселившись в простой восточно-английский отель, Рихтер высказал желание играть для публики Бриттена. Композитор нашел в плотной программе фестиваля никем не занятую утреннюю щель и без каких-либо предварительных объявлений уселся рядом с Рихтером на второй фортепьянный табурет. Бриттен частным образом считал Рихтера «лучшим из когда-либо существовавших пианистов».

Вслушивайтесь в эту запись сколько вам будет угодно, но вы никогда не сможете сказать, кто из двух исполнителей ведет в шубертовских Вариациях ля-бемоль мажор первую партию, а кто вторую, так велики из взаимное уважение и восприимчивость. Критики вытягивали шеи, чтобы увидеть, чья ступня лежит на педали, однако это вряд ли имело значение, ибо то был происходивший на Парнасе диалог, в котором ни один из собеседников не умерял свою энергию и не уступал место другому, и тем не менее, оба пребывали на возвышенном уровне дискурса. В определенном смысле, то была *Hausmusik*[378], домашняя музыка, которую два члена семьи играют при свете свечей между ужином и отходом ко сну. Однако быстрая смена вариаций выявляет темные закоулки в сознании композитора, страх перед болезнями и смертью, — все это стало выглядеть еще более тревожным в состоявшемся на следующий год исполнении Бриттеном и Рихтером зловещей Фантазии фа минор, сочиненной в пору последнего расцвета композитора. Оба эти концерта передавались в эфир Би-Би-Си и были записаны «Decca». Ничего подобного им в мире грамзаписи не существует.

42. Bernstein: Chichester Psalms

John Bogart (alto), Camerata Singers, New York Philharmonic Orchestra/Leonard Bernstein

Columbia (Sony-BMG): New York (Manhattan Center), July 1965 [379]

Если не считать Брукнера и Скрябина, Леонард Бернстайн записал практически всех крупных симфонистов, классических и

современных, и некоторых по два раза, — равно как и каждого стоящего чего-либо американского композитора, живого или мертвого. Энтузиазм Бернстайна, опьянявшегося подиумом, подпрыгивавшего выше любого маэстро, притуплялся в записях чрезмерно блестящим звуком, которым отличались его лучшие дни в CBS, а после второго прихода Бернстайна в «Deutsche Grammophon» он нередко слишком вольничал в том, что касается темпов и выразительности, на направлении же аргументации Бернстайна слишком сильно сказывались его сиюминутные фантазии. В отношении ясности и точности записи, Бернстайн часто уступал своим европейским соперникам Караяну, Хайтинку и Шолти.

Впрочем, по части американской музыки ему безусловно не было равных. Ни один маэстро не сделал большего, для популяризации замысловатого гения Чарлза Айвза (которого он называл «Бабушкой Мозес»[380] от музыки), живых тембров Аарона Копленда, отдающих Норманом Рокуэллом ландшафтов Роя Харриса, утешений Сэмюэла Барбера — и прежде всего, свинговых ритмов Джорджа Гершвина, которого Бернстайн чувствовал очень глубоко.

Собственная симфоническая музыка Бернстайна страдала от его успеха и как дирижера, и как бродвейского композитора. Критика с пренебрежением отнеслась к двум из трех его симфоний, признав значительным сочинением лишь «Век тревог», и совершенно справедливо отвергнув написанную им в память о братьях Кеннеди «Мессу», как обремененную излишествами. Бернстайну, эклектичному и порой слишком бойкому, даже в расцвете его сил не хватало способности концентрироваться, которая могла бы вытянуть крупное концертное произведение в отсутствии отвлекающего внимание слушателя зрелищного сценического действия.

Однако в том, что он сочинил, присутствуют два исключения — платоническая «Серенада» для скрипки и оркестра, большим поборником которой был Исаак Штерн, и «Чичестерские псалмы», заказанные композитору прогрессивным настоятелем английского собора. Бернстайн принял этот вызов с озорной изобретательностью. Он взял за основу стихи из трех псалмов, записанные на древнееврейском — языке, который намного старше христианства, и на котором в освященных англиканской церковью зданиях никто никогда не пел. Эти тексты переполнены лирической экзальтацией и любовью к единому Богу, словами, и петь, и слушать которые — чистая радость, — с упоительным соло мальчишеского дисканта в центральной части, обрамленным давидовой арфой и кросс-ритмами ударных. Бернстайн закончил

это произведение в мае 1965-го, в июле дал его премьеру в Англии, а, едва вернувшись домой, направился с ним в студию, и к Рождеству долгоиграющие пластинки с записью этой музыки уже поступили в продажу. «Как хорошо и как приятно жить братьям вместе[381]!» — таким был экуменический посыл этого сочинения.

43. Elgar: Cello Concerto (with Elgar: Sea Pictures)

Jacqueline du Pre, London Symphony Orchestra/John Barbirolli
EMI: London (Kingsway Hall), 19 August 1965 [382]

Величайший из соичненных в Англии концертов по-разному записывался Казальсом, Фурнье, Тортелье и Ростроповичем, и тем не менее, устойчивого положения за пределами страны он не обрел. В удушающе жаркие послеполуденные часы одного августовского дня 1965 года в холнборский „Кингсуэй-холл“ вошла, словно пританцовывая, нескладная двадцатилетняя девушка с ослепительной улыбкой и светлыми волосами по пояс — вошла, чтобы записаться для EMI вместе с сэром Джоном Барбиролли и Лондонским симфоническим оркестром. Оркестранты пребывали — по причинам внутреннего порядка — в настроении ворчливом, заставлявшем их взирать на юную выскочку без всякой симпатии. Дирижеру пришлось потрудиться, чтобы защитить дебютантку, которой он протежировал.

После двух напряженных, малоприятных сеансов, за которые была записана половина сочинения, Джеки извинилась и попросила разрешения сбегать в ближайшую аптеку за таблетками от головной боли. Когда же она возвратилась, то увидела, что студия заполнена зрителями. По музыкальному Лондону уже пронесся слух, что здесь рождается новое явление, и музыканты, успевшие добраться сюда подземкой, столпились в смахивающем на подземную темницу „Кингсуэй-холле“, дабы стать свидетелями финала записи. Такая внимательная и большая аудитория собирается далеко не на всякую запись.

В отличии от властного, уверенного в себе Казальса, Дю Пре вступает в этот концерт медленно и задумчиво, лишь понемногу, шаг за шагом, становясь более экспансивной, пока страстность не берет верх над всем, возносясь и снижаясь в поисках катарсиса. Элгар наполнил свой написанный в конце Первой мировой войны концерт сожалениями о разрушенном мире. Дю Пре нашла в нем измерения более юношеские — муки любви, страх смерти — и смела на своем пути все, исполняя эту партитуру, которая от начала и до конца дает солисту не более пяти тактов передышки.

Если и существовало когда-либо исполнение, определяющее все окончательно и бесповоротно, — так *это* именно им и было. Ростропович, прослушав запись Дю Пре, убрал концерт из своего репертуара. Следующее поколение виолончелистов увидело в ней ролевую модель.

Дю Пре вошла в мир звезд в двух ипостасях — самостоятельно, как солистка, и как жена Дэниела Баренбойма, за которого она вышла замуж в Израиле, сразу после войны 1967 года. В 1970-м они вместе записали этот концерт в Филадельфии, однако предчувствия страшной болезни — рассеянного склероза, который вынудил Дю Пре сойти в 1970-м со сцены, и от которого она умерла в 1987-м, — повредили второму исполнению. Пластинка 1965 года (на котором к концерту добавлены „Морские картины“ в превосходном исполнении Дженет Бейкер) стала отражением лучшего часа Жаклин Дю Пре. Услышав воспроизведение записи, она расплакалась и сказала: „Я имела в виду вовсе не это“.

44. Wagner: The Ring of the Nibelungen

Vienna Philharmonic Orchestra/Georg Solti
Decca: Vienna (Sofiensaal), September 1958-November 1965 [383]

Запись вагнеровского цикла „Кольца“, на исполнение которого в театре уходит четыре вечера и пятнадцать часов, невозможно было осуществить до наступления эры долгоиграющих пластинок, задумать до появления стерео и осилить при тех бюджетах, которые лейблы отводили на классическую музыку в 1950-х, и тех деньгах, которые потребители откладывали на приобретение записей. Проект „Decca“ начался с идеи молодого продюсера, Джона Калшоу, который, приехав в Байройт, был напуган количеством сценических шумов, улавливавшихся его микрофонами. Если запись „Кольца“ и возможна, твердил он, то делать ее следует только в студии. Ему потребовалось шесть лет, чтобы получить зеленый свет на пробную запись „Золота Рейна“, самой короткой из опер цикла.

Калшоу обосновался в неиспользуемой венской купальне, отделенной от лучшего оркестра Европы лишь недолгой автобусной поездкой. В англоязычных странах „Кольцо“ было такой редкостью, что из всей группы звукозаписи, которую возглавлял Калшоу, он был единственным, что видел весь цикл на сцене. Его дирижером стал преждевременно облысевший венгерский еврей, обосновавшийся во Франкфурте и вызывавший

презрение у мастеров Венского филармонического. Вся эта затея была непомерно рискованной, однако Георг Шолти все же решился взяться за „Кольцо“, которое Калшоу представлял себе как явление чисто звуковое, свободное от отвлекающего внимание визуального ряда, крепкой рукой. Звукоинженер Гордон Парри получил инструкции сымитировать — там, где это требовалось, — звуки, создаваемые конями и наковальнями, но без излишнего ржания и звона. Все организовывалось в расчете только на человеческое ухо.

Певцы принадлежали к трем поколениям. Кристен Флагстад, извлеченная из проводимой ею на фьордах жизни в отставке, спела в „Золоте Рейна“ Фрику; Брунгильдой стала способная стремительно взлетать до небес шведка Биргит Нильсон; среди дочерей Рейна числились молодая Лючия Попп и Гуинет Джоунс; Криста Людвиг пела Вальтрауту, Джоан Сазерленд была „Голосом лесной птицы“. Вольфганг Виндгассен — Зигфридом, Джордж Лондон и Ганс Хоттер пели Вотана, а Дитрих Фишер-Дискау — Гунтера в „Закате богов“. Шолти продемонстрировал сверхчеловеческое умение поддерживать форму на протяжении всех растянувшихся на семь лет сеансов записи, он никогда не был таким тонким, как Кнаппертсбуш или Фуртвенглер, но неизменно оставался точным. „Кольцо“, записанное „Decca“, принесло ему мировую славу и стало примером того совершенства в записи оперы, которое никогда не может быть повторено на сцене.

В предприятии подобного размаха испортить целое способна любая мелочь, однако согласованность двойного контроля со стороны Калшоу и Шолти была такой, что и малейшая из частей записи отражает величие целого. Оркестровое вступление к „Закату богов“, вслед за которым раздается пение трех Норн — Хелен Уоттс, Грейс Гофман и Аниты Валки, — это один из самых захватывающих эпизодов записи, не просто прелюдия, но самостоятельная драма, словно бы отдельный акт. Следуя за появляющейся при восходе солнца спокойной, наконец-то забывшей о своем гневе Брунгильдой, музыка создает завораживающий эффект, неотразимый и неотвратимый.

Немецкий мир, убоявшись утраты своего наследия, ответил записями „Кольца“, сделанными Караяном в Берлине и Бёмом в Байройте. Чисто французское, приуроченное к его столетию „Кольцо“ было поставлено Патрисом Шеро, продирижировано Пьером Булезом, и заснято телевидением в виде тринадцатисерийного фильма в Байройте 1976 года. Затем последовали „Кольца“ Завалиша, Хайтинка, Яновского и Ливайна. Однако ничто из этого не смогло сравниться с

созданием Шолти по согласованности, ясности и мистическому изумлению перед тем, как создается и рушится мир.

Как, впрочем, и ни одному продюсеру не удалось сымитировать демократическую миссию Калшоу. „Болезнь оперы, — писал он, — состоит в том, что она слишком дорога и подпускает к себе только своих, избранных. Рихарда Вагнера такое положение дел приводило в негодование еще сто лет назад, мы же лишь начинаем мелкими шажками подвигаться в сторону перемен. Если записанное нами „Кольцо“, хотя бы чуть-чуть приблизит эти перемены, тогда, я уверен в этом, все мы, имевшие отношение к записи, получим причину для довольства собой.“[384] Артистические идеалы Калшоу были подтверждены продажами записи, самыми большими, каких когда-либо удостаивалась классическая музыка (см. с. 136), и означавшими, в частности, что число людей, услышавших вагнеровское „Кольцо“ в записи, во много раз превышает число тех, кто видел его на сцене.

45. Rodrigo: Concierto de Aranjuez

John Williams, Philadelphia Orchestra/Eugene Ormandy
CBS: Philadelphia (Town Hall), 14 December 1965 [385]

Самый популярный, если не считать рахманиновского Второго, концерт столетия, был написан слепым человеком, жившим в условиях победившей в его стране фашистской тирании и наделившим свое сочинение куртуазным, эскапистским блеском парка Бурбонов восемнадцатого века. Внешние части концерта ничего большего собой не представляют, зато центральное Адажио пропитано устремлениями к недосягаемому. Четырежды тренькает гитара и начинается соло английского рожка — самое большое со времен симфонии „Из Нового Света“ Дворжака; немалая часть дальнейшего волшебства проистекает из диалога двух этих инструментов. Берущая за сердце тема Родриго, которая вдохновила Майлза Дэвиса на сочинение „Испанских набросков“, вполне отвечает тому, как выпевает слова *„mon amour“* французский шансонье Ричард Энтони. Ее привлекательность, говорил композитор, коренится в „синтезе классического и популярного — как по форме, так и по чувству“. Впрочем, дело не столько в единстве, сколько в хрупкости и фрагментарности, которые и придают этой теме универсальную притягательность.

Живший в бедности и отнюдь не малом страхе (жена его была и иностранкой, и еврейкой сразу), Родриго, которого дифтерит

лишил зрения еще в трехлетнем возрасте, написал „Аранхуэсский концерт“ в 1940 году — написал для национального инструмента, гитары, и за одну ночь обратился в объект всеобщего преклонения. Способный пианист, он утверждал, что ни разу в жизни не брал в руки гитару, и потому не особенно обиделся, когда великий испанский мастер Андреас Сеговия отверг концерт на том основании, что некоторые его пассажи написаны в не верной тональности, а некоторые заставляют гитару бренчать на манер мандолины. (Несколько лет спустя Родриго оправдался перед ним, сочинив снискавшую расположение Сеговия „Фантазию для благородного мужчины“).

За неимением испанской звезды, концерт стал добычей других исполнителей. Англичанин Джулиан Брим сделал раннюю его запись в интерпретации, которая граничит с сентиментальностью, в таковую, впрочем, нигде не впадая. Однако человеком, обратившим концерт в сенсацию, стал молодой австралиец Джон Уильямс, получивший по пути в Лондон благословение от Андреаса Сеговия, а в самом Лондоне — возможность сделать дебютную запись от обладавшей хорошим нюхом племянницы Фреда Гейсберга Изабеллы Уоллич. Подписавший контракт с CBS Уильямс увековечил „клевых ребят“ шестидесятых с их длинными темными волосами и свободными рубашками. По непостижимым причинам лейбл соединил его со степенным Филадельфийским оркестром, возглавлявшимся Юджином Орманди, которого никто никогда не видел без костюма и галстука и который получил представления о популярной классической музыке, работая с Рахманиновым. Случайно ли или таков и был замысел лейбла, эта пара произвела на свет хит чрезвычайно долговечный — противоположности притягиваются.

46. Stravinsky: The Edition — Sacred Works

Various artists and orchestras under the direction of the composer
CBS (Sony-BMG): New York and Toronto 1962-66 [386]

Игорь Стравинский стал первым композитором, чье полное собрание сочинений было записано еще при его жизни. И не просто при жизни, а в то время, когда он производил смену стиля, уходя от прославившего его русского балета и неоклассицизма на некоммерческую окраину раздражающего слух атонализма. „Как говорил он сам, Игорь Стравинский пережил свою популярность, — писал в 1962-м его друг Годдард Либерсон, президент „Columbia Records“. — Он и не поддался ее

натиску… и не позволил себе застрять в периоде, сделавшем его музыку популярной… он остался полным сил молодым творцом.“[387]

Стравинский отплатил ему ответными хвалами. Либерсон, сказал он, „почти единолично боролся скорее за современного композитора, чем за признанных, но посредственных исполнителей“. Осуществление проекта записи всех произведений композитора началось в 1947 году и продолжалось до его смерти в 1962-м, при этом полный художественный контроль над проектом принадлежал Стравинскому. Он либо дирижировал сам, либо, уже ослабнув, наблюдал за интерпретацией этой музыки его искусным учеником Робертом Крафтом. Главной заботой Стравинского была текстуальная точность. „Вы уж простите, но я люблю мою музыку“ — говорил он отступавшим от текста музыкантам. „Безжалостный слух Стравинского различал любые нюансы исполнения, и композитор одобрял его, лишь когда был доволен полностью.“ Исполнения не всегда оказывались наиболее волнующими или ритмически последовательными, особенно в случае неистовых плясок времен молодости Стравинского, однако авторитетность их неоспорима, а в последних его сочинениях и неотразима благодаря тонкой нити, которая связует выразительный лиризм и аналитический модернизм. Том духовной музыки содержит некоторые из наименее известных его произведений, являющихся также и наиболее прочувствованными.

„Плач пророка Иеремии“, хоть он и является строго атональным, мог бы занять, не привлекая к себе особого внимания, место в литургии любой большой православной церкви, настолько точна форма, которую дирижер Стравинский сообщает его словно бы сводчатой структуре. „*Canticum Sacrum*“[388], написанное для собора св. Марка Венеции — города, в котором Стравинский завещал его похоронить, — выразив причудливое, направленное по касательной почтение к католическому ритуалу, старается обрести значимость в современной эре, которой предстояло вскоре отменить латынь как язык молитвы. „*Introitus*“, посвященный памяти друга композитора Т. С. Элиота, обживает метафорическую бесплодную землю, хотя краски его более густы, чем на пастелях поэта. „Вариации на тему рождественского хорала Баха“ вполне пригодны для продажи на рынке рождественских же подарков, хотя какую-нибудь получившую его незамужнюю тетушку некоторые из созвучий этих „Вариаций“ могли бы и перепугать. Яркость изобретательности Стравинского в этих крупных, не предназначенных для вокалистов сочинениях без малого

поразительна, а отвага, проявленная CBS, доведшей их запись до конца, представляет собой акт веры, имевшей в середине двадцатого века лишь небольшое число приверженцев, а затем и вовсе уничтоженной корпоративной диктатурой.

47. Mozart: Piano Concertos 22 and 25

Alfred Brendel, Vienna Pro Musica Orchestra/Paul Angerer
Vox: Vienna, 1966 [389]

Альфред Брендель был в Вене 1950-х боровшимся за место под солнцем пианистом, получившим возможность обратить на себя внимание от небольшого американского лейбла. „Vox“, принадлежавший „Джорджу де Мендельсон-Бартольди“, был довольно жалкой компанией, использовавшей, дабы обойти налагаемые законом ограничения, Венский филармонический под разного рода вымышленными названиями, и прочесывавшей концертные залы в поисках голодных талантов, которых в то время было предостаточно. Бренделю предложили записать „Картинки с выставки“ Мусоргского и „Исламея“ Балакирева — для художника с легким, точным, немецким туше и ученика сурового Эдвина Фишера сочетание попросту смехотворное. Следом он записал листовские транскрипции популярных оперных арий — своего рода хит-парад. Обе записи расходились лучше, чем ожидалось, и Бренделю позволили взяться за серьезные циклы Шуберта и Бетховена.

Однако славу ему принесла запись фортепианных концертов Моцарта, которые он играл так легко и быстро, что они могли бы посоперничать с новомодными „аутентичными“ исполнениями. Дирижером был местный композитор Пол Ангерер. Брендель внес в эту запись лаконичную угловатость, он трактовал музыку с уважением, но также — по временам — и с широкой, заразительной улыбкой, которая в Аллегро из концерта ми-бемоль обращается в едва скрываемое хихиканье. В игре Бренделя проступает самоуверенность Моцарта, его презрение к композиторам помельче. Брендель без притворной почтительности и показной виртуозности передает живое дыхание композитора, пекшего новые сочинения как блины, словно пытаясь погрести под их горой господствовавшую посредственность. Венский филармонический (принявший другое название) интуитивно откликается на сопереживание Бренделя, что и делает их диалог особенно интересным, — а в этих двух не часто исполняемых концертах еще даже более интересным, чем в сочинениях уже заезженных.

За Бренделя, а с ним и за другую пианистку „Vox“, Ингрид Хеблер, ухватился лейбл высшей лиги, „Philips“, для которого он снова записал все концерты Моцарта, некоторые даже дважды, — „Philips“ обеспечил его лучшими дирижерами, звуком и пышной рекламой. Брендель унаследовал от Артура Шнабеля мантию пианиста-философа, став столпом музыкального истеблишмента, да еще и публикующимся поэтом. Рядом со всем этим великолепием его ранние записи Моцарта, выходившие в безвкусных конвертах „Vox“, выглядят незрелыми, однако Брендель позволил им сохранить хождение как ключу к его целостной личности.

48. Mahler: Das Lied von der Erde

Christa Ludwig, Fritz Wunderlich, Philharmonia Orchestra/Otto Klemperer

EMI: London (Kingsway Hall: Ludwig), 7–8 November 1964, (Abbey Road: Wunderlich)

6-9 July 1966 [390]

Малер своей „Песни о земле“ так и не услышал. „Это можно исполнять? — спросил он у Бруно Вальтера. — Не захочется людям, услышав это, покончить с собой?“. Он написал музыку, полную муки, вызванной смертью маленькой дочери композитора, потерей им работы в Вене и упадком здоровья. Вальтер дал премьеру сочинения в 1912-м, через год после смерти Малера, и сделал первые две его записи — в Вене 1936-го (ни один певец-австриец участвовать в них не пожелал, опасаясь преследований со стороны нацистов), а затем и 1952-го, с австрийским тенором Юлиусом Патцаком и британской меццо-сопрано Кэтлин Ферриер, ставшей символом послевоенного воскрешения Малера. Вальтер, более чем какой-либо другой дирижер, дышит в этой работе властностью и мирным спокойствием, уверенностью в том, что еще не все потеряно.

Клемперер, еще один аколит Малера, избрал подход прямо противоположный. Вступавший в противоборство там, где Ваьлтер проявлял уступчивость, отвергавший любые попытки снискать чье-либо расположение, он прождал дюжину лет, пока не нашел нужную ему пару певцов и соответствующую ригористскую интерпретацию. Его исполнение этой музыки шокировало лондонских критиков, один из которых, Джон Эмис, заявил, что оно „настолько решительно анти-вальтеровское, что сторонится любого, практически, чувства“. Однако именно это и было целью Клемперера: великое произведение должно быть

открытым для противоречивых интерпретаций, а объем сочиненного Малером намного превосходит то, что мог бы монополизировать любой смертный музыкант.

Он дирижировал шестью песнями сурово, с внятной слушателю сдержанностью, оркестровый звук у него более тверд, чем в „венских сливках“ Вальтера, пылкость музыки притушена до мерцающей точности. Аура отчужденности еще и усиливается непривычностью китайских стихов. Намеки на радость и утешение иллюзорны: „жизнь темна, темна и смерть“. Природа со всей ее красотой есть то, что любой человек неизбежно оставляет позади, и каждая плавная тема гобоя и кларнета отзывается болью будущего прощания. Клемперер неумолимо выдерживает эту линию, пока, пройдя две трети „*Abschied*“ („Прощания“), не позволяет чувствам литься привольно. Катарсис, который порождается столь долгим их подавлением, ошеломляет почти физически, и Клемперер знал, что так оно и будет.

Свести в студии двух немыслимо занятых солистов дело трудное, поэтому записывали их по отдельности. Криста Людвиг была в ту пору одареннейшей из меццо-сопрано, Фриц Вундерлих стоял на пороге мировой славы. Через два месяца после завершения записи он оказался вовлеченным в глупую домашнюю возню с дробовиком и погиб еще до выхода пластинки. Это отзывающееся страданием, изложение „Песни“ обрело стоическое благородство, которое со временем стало нормой ее интерпретаций.

49. Mahler: Fourth Symphony

Cleveland Orchestra/Georg Szell
CBS: Cleveland (Severance Hall), 1966 [391]

Эксперты сходятся во мнении — другой вопрос, насколько ему можно доверять, — что в то десятилетие, в которое Бернстайн прибирал к рукам нью-йоркскую сцену, а Орманди с его Филадельфийским продавался самыми большими тиражами, лучшие записи Америки делались в Кливленде. И источником этого превосходства был Джордж Сэлл, человек с узким кругозором и несносными манерами.

Венгр, научившийся своему ремеслу еще до войны — в прогрессивной „Немецкой опере“ Праги», — Сэлл насаждал в Кливленде строгую дисциплину, примерно так же, как это делал в Чикаго его соотечественник Фриц Райнер. Родившиеся на одной с Малером земле, и Райнер, и Сэлл исполняли его симфонии задолго до того, как Леонард Бернстайн приступил к

осуществлению расхваленного на все лады малеровского цикла, и по причинам совершенно иного характера. Ни того, ни другого психология или духовный катарсис особо не интересовали. Для них Малер был средством, позволявшим продемонстрировать крайности динамического диапазона и убийственную точность игры их оркестров.

Райнер записал Четвертую симфонию в 1958 году с чистейшей швейцарской сопрано Лизой Делла Каза, высокомерно отстранившись от философских аспектов этого произведения. Записавший симфонию восемь лет спустя Сэлл утверждал совершенство и точность каждой ноты прямо с открывающей ее фразы, с которой мало кому удавалось справиться — ассистент композитора Виллем Менгельберг торопливо проскакивал ее, ученик Малера Бруно Вальтер излагал с томной ленцой. Сэлл зажал эту фразу в метрономические тиски, позволив всей остальной симфонии течь с безграничной свободой. Цыганская скрипка второй части обратилась у него из аномалии в еще одно украшение симфонии, Адажио было исполнено умиления, а солистка Юдит Раскин поднималась до ангельских высот и без всякой иронии пела один из самых загадочных текстов Малера о завтракающих властителяъ небес. Это Малер, передаваемый без снисходительности, беспристрастная интерпретация в точности того, что написано композитором. Многие малерианцы сочли ее несимпатичной, отдав предпочтение буйству Бернстайна и Тендштедта или стремительности новых, молодых дирижеров — Аббадо, Шайи, Гати. Несколько адептов Малера обломали об эту симфонию зубы — Шолти, Хайтинк (по два раза каждый), Булез, — а запись Клемперера оказалось погубленной не питавшей к нему симпатий солисткой, Шварцкопф. Сделанное же Сэллом обратилось в мерило, по которому судят о других записях. *Эта* безупречна в каждой детали, почти нечеловечески совершенна.

50. Bach: Four Orchestral Suites

Concentus Musicus/Nikolaus Harnoncourt
Telefunken (Warner): Vienna, 1967 [392]

Пользующиеся далеко не такой известностью, какая выпала «Бранденбургским концертам», Оркестровые сюиты (или увертюры) Баха обладают большей внутренней значительностью, представляя собой предвестие симфонической формы. Они исполнялись, если исполнялись вообще, только симфоническими ансамблями, пока в середине 1960-х за них не взялся инакомыслящий венский виолончелист, решивший изменить сложившиеся в мире представления о «венском звуке».

Потомок Габсбургов, Николаус Арнонкур, стремился воссоздать острые ритмы и точную тональность барочной музыки, исполняя ее на оригинальных инструментах, которые он отыскивал в антикварных магазинах. «Он вовсе не хотел устраивать революцию, — говорят друзья Арнонкура, — и тем не менее, она разразилась.» Бах Арнонкура оказался живым, элегантным, проворным, непритязательно танцевальным. *Этот* Бах отличался и ученой умудренностью, и притягательностью для аудитории — редкостное сочетание, увлекшее людей, которые были, в целом, на поколение моложе традиционной концертной публики. «Бранденбургские концерты» Арнонкур записал в 1963-м, а сюиты — четырьмя годами позже, в канун турне по США, которое принесло созданному им ансамблю деньги, достаточные для того, чтобы его участники могли распрощаться с работой в симфонических оркестрах и заняться исключительно воссозданием утраченного прошлого.

Арнонкур, в меньшей, чем прочие дирижеры «ранней музыки», мере одержимый идеей стремительности исполнения, создал звуковую смесь, в которой заунывность флейт выгодно оттенялась солнечным тембром струнных. В самом прозаичном своем обличии, в увертюре первой баховской сюиты, он достигает — если говорить о перфекционистском упорстве, — уровня Герберта фон Караяна. Однако, когда его музыканты начинают спорить друг с другом, как это происходит в «Гавоте», музыка становится и более светлой, и более дружелюбной, она вовлекает слушателя в разговор. Именно этот дух соучастия — в большей, нежели ученые наклонности, мере, — и был уникальной выигрышной стороной движения ранней музыки, пока оно, как всякая революция, не обзавелось общепризнанными вождями.

Сдержанный, обладающий внешностью интеллектуала

Арнонкур не мог снабдить индустрию грамзаписи фотографиями, которые годились бы для украшения витрин зальцбургских магазинов. Когда Караян в приступе неумной ревности лишил его доступа к фестивальной сцене, Арнонкур принял пост, находившийся на периферии этого парада звезд, занявшись преподаванием искусства игры на исторических инструментах в зальцбургском «Моцартеуме». Многие его ученики со временем создали собственные ансамбли старинной музыки и считают Арнонкура основателем их движения. После смерти Караяна он дирижировал Берлинским и Венским филармоническими оркестрами, и истеблишмент грамзаписи признал его своим.

51. Vivaldi: Four Seasons

Academy of St Martin in the Fields/Neville Marriner
Decca: London (St John's, Smith Square), September 1969 [393]

Это сооруженное венецианским школьным учителем на скорую руку сочинение, представляющее собой надежный, мелодичный эпицентр вкусовых пристрастий широкой публики, записывалось более 400 раз. Диапазон его переложений простирается от густой и пресной похлебки, состряпанной Гербертом фон Караяном и полным составом Берлинского филармонического, до шведской ледышки, отлитой шестнадцатью спартанскими инструментами «Барочного ансамбля» театра «Дроттнингхольм». Первая хорошо расходившаяся запись была сделана в 1955 ансамблем «И Музичи» с Феликсом Айо в качестве солиста, она оказалась настолько успешной, что четыре года спустя ее повторили в стерео варианте.

И все же, «Времена года» оставались эзотерической диковинкой, а не предметом массового потребления, пока они не попали в руки «Академии». Под конец 1960-х «Академия» Невилла Мэрринера выработала собственный стиль, находившийся на полпути от традиционной гладкости к режущим ухо штулиям радикалов аутентичного исполнения. Перебрав изрядное число «изготовителей сладкого мороженого», ансамбль снизошел до Вивальди и с разбегу врезался головой в кирпичную стену. Ничто из сыгранного этими музыкантами в течение дорогостоящего утреннего сеанса записи, ни одному из них не нравилось, и на обеденный перерыв они разошлись в состоянии весьма раздраженном. Однако церковь Св. Джона это палладианский собор, стоящий в самом сердце политического квартала Лондона, в пяти минутах ходьбы от Парламента, и

питейных заведений в этом районе хоть пруд пруди.

По возвращении с перерыва некоторые из музыкантов выглядели явно перебравшими и, когда зажглась красная лампочка, первая скрипка ансамбля, новозеландец Алан Лавдей, взялся за свой инструмент и проиграл на нем сорок яростных минут подряд. Это записанное с первой попытки чудо штурмом взяло прилавки музыкальных магазинов и начало продаваться охапками. Оно обратило «Академию» в главный предмет музыкального экспорта Британии, а Вивальди в непременный аксессуар званных обедов, задаваемых любой честолюбивой хозяйкой мира. Каждый из прославленных скрипачей считал своим долгом записать «Времена года». Исаак Штерн играл их, как произведение Моцарта. Найджел Кеннеди нарезал на номера длиной в поп-песенку каждый. Анне-Софи Муттер сфотогрофировалась для обложки записи в эротичной позе, Виктория Муллова — со стянутыми полоской кетгута волосами. Джеймс Гэлуэей заказал переложение скрипичного соло для флейты, и получил музыкальные мюсли. И все же, среди всех 400 вариантов исполнение Лавдея выделяется своим настроением типа «а пошло оно все!», которое возникает у всякого переевшего сладостей музыканта.

52. Ecco la Primavera: Florentine Music of the Fourteenth Century

David Munrow, Early Music Consort of London

Decca: London (West Hampstead Studios), April-May 1969 [394]

Дэвид Манроу был музыкантом, не похожим ни на какого другого. Работая оркестрантом Шекспировского театра Стратфорда-он-Эйвон, он занимался исследованиями музыки елизаветинской эпохи и раннего средневековья, создавая с коллегами сумбурные ансамбли, исполнявшие музыку, которой никто не слышал уже половину тысячелетия. До появления Манроу от этих сочинений отмахивались как от примитивных. Благодаря ему они обратились в общее наследие, заставили переписать добаховскую музыкальную хронологию и привлекли к себе аудиторию, склонную к соучастию в исполнении в куда большей мере, чем степенная публика концертных залов.

По окончании учебы Манроу съездил в Перу и Боливию, и эта поездка пробудила в нем интерес к туземным инструментам. Человек язвительного остроумия, с легкостью игравший на любом попадавшем ему в руки инструменте, Манроу совместно со своим близким другом Кристофером Хогвудом создал «Содружество», заворожившее средства массовой информации. Сочинения,

которые он исполнял, пританцовывали и покачивались, его искусство было неотразимым буквально физически. Он вырастил целое поколение контратеноров, которые пели с его «Содружеством» — Джеймса Боумана, Найджела Роджерса, Мартина Хилла. Манроу записывался для десятка лейблов, а в свободные дни участвовал в записях современного оркестра — «Академии» Невилла Мэрринера. Увы, слишком напряженная работа и личные неурядицы привели к тому, что в 1976 году, в возрасте тридцати трех лет, он со второй попытки покончил с собой.

Производительность Манроу была велика настолько, что на CD не попала и половина того, что он сделал. Многие из его записей были первыми исполнениями партитур, которые он отыскивал в средневековых библиотеках. Особой его специальностью стала Флоренция четырнадцатого столетия. Бывшая некогда Уолл-стритом Европы, финансовым центром, поставлявшим средства, которыми питались войны и научные исследования, она стала и колыбелью Возрождения, городом, в котором богатое семейство Медичи тратило целые состояния на изобразительное искусство и музыку.

Звездами той поры были такие композиторы как Франческо Ландини и Андреа Цаккара да Терама. Манроу трактовал их, как своих живых современников, принимая сочиненную ими музыку как данность, ни на какую особую гениальность не притязающую. Она писалась для того, чтобы развлечь богатых людей, и Манроу исполнял ее без каких-либо претензий — сегодня здесь, завтра там. Естественность его диалога с мертвыми композиторами, нашла глубокий отклик в эпоху «Битлз», когда перестраивались отношения между поколениями и рушились разделявшие музыкальные жанры барьеры. Слава Манроу привела к тому, что поп-музыканты взялись за цитры, ребеки и крумгорны, создавая с их помощью эксцентричные звуковые эффекты в своих психоделических сочинениях.

53. Magnificathy: The Many Voices if Cathy Berberian (works by Monteverdi, Debussy, Cage, Berberian, etc.)

Cathy Berberian with Bruno Canino (piano)
Wergo: Milan, November 1970 [395]

Самый разносторонний певческий голос двадцатого века почти не оставил следов в грамзаписи. Кэти Берберян (1925–1983) могла петь все — от барочной музыки до «Битлз». Американка армянского происхождения, чем-то схожая с бывшей

сразу и американкой, и гречанкой Каллас, Берберян исполняла произведения самых передовых композиторов, предоставляя в их распоряжение вокальный диапазон, простиравшийся от рычания до писка. Она вышла замуж за Лучано Берио, научила его английскому языку и познакомила с произведениями Джеймса Джойса. Берио использовал ее голос примерно так же, как Матисс свою жену, когда он в одно и тоже время и создавал картину, и отыскивал новый стиль. Помимо всего прочего, Берберян вдохновляла Кейджа, Мийо, Мадерна и Стравинского, который написал «Элегию памяти Дж. Ф. К», ориентируясь на ее уникальную способность вступать в непосредственный личный контакт со всем, что она пела.

Эту страстную торительницу новых путей, чуравшуюся студий грамзаписи, можно услышать главным образом в мало кем замечаемых повторах радио концертов. В *этой* миланской программе Берберян, находившаяся в полном расцвете сил, показывает свое разностороннее дарование во всей его полноте. Она исполняет чисто речитативного Монтеверди, «*Summertime*»[396] Гершвина, от которой заплакала бы и Элла, и «*Surabaya Jonny*», лежащее под другую от Ленья (CD 30, p. 194) сторону мира женщины: Кэти здесь не помятая жизнью бабенка, но мстительница за весь свой пол. Ее собственная композиция, «*Stripsody*», вокализация восклицаний, издаваемых персонажами газетных карикатур, образует кульминационный пункт всей программы, однако культовое значение придает ей барочное переложение песни «*Ticket to Ride*»[397] Леннона и Маккартни, которое, если оставить в стороне комичность такого соединения, помещает «Битлз» в новый контекст, представляя их как постсредневековых трубадуров посреди не тронутого цивилизацией ландшафта. Министерству здравоохранения следовало бы снабдить ее запись предостерегающей надписью: «Это исполнение неповторимо — не пытайтесь воспроизводить его в домашних условиях».

54. Alkan: Piano Music

Ronald Smith
EMI: London (Abbey Road), March 1971 [398]

Шарль-Валантэн Моранж, известный под именем Алькан, после того, как ему отказали в месте директора Парижской консерватории, на двадцать пять лет заперся в своей квартире и отрастил длинную бороду. Он написал похоронный марш для своего попугая и симфонию для сольного фортепиано, и лишь

иногда выбирался ночами из квартиры, чтобы давать в зале «Плейель» необъявленные концерты, на которые собирались лучшие пианисты того времени. Алькана нашли мертвым под рухнувшим книжным шкафом — несчастный случай был вызван (как говорили) его попыткой достать с верхней полки увесистый том Талмуда. Бузони назвал его одним из лучших среди пяти родившихся после Бетховена великих фортепианных композиторов. Вот практически и все, что было известно об Алькане, пока Рональд Смит не вернул его к жизни.

Родившийся в Кенте музыкант со слабевшим зрением и летучими пальцами, Смит узнал об Алькане от работавшего в Би-Би-Си композитора Хамфри Сёрла. Заинтригованный своеобразием этой музыки — кто еще из композиторов сочинил бы посвященный попугаю иронический реквием? — Смит откапывал во французских библиотеках новые партитуры и исполнял их на радио или во время своих лекций-концертов. Еще молодым человеком Алькан вызвался доказать Шопену и Листу, что может играть их произведения на фортепиано с педальной клавиатурой. В 1844-м он стал первым композитором, который изобразил музыкальными средствами железнодорожный билет. А еще позже Алькан настолько обогнал свое время по части тональных контрастов и аккордной аккумуляции, что Вагнер и Малер, Стравинский и Скрябин — в его плотных, нередко выводящих из равновесия партитурах предвосхищается каждый из них.

При всей его эксцентричности, Алькан безусловно был своего рода мистиком. В своей Большой сонате соч. 33 он не только изображает четыре этапа жизни человека — в двадцать, тридцать, сорок и пятьдесят лет, — но и вступает в ее квази-фаустовском разделе в спор с Гёте, используя для этого огромную восьмичастную фугу. Смит был не единственным открывателем его гения. Примерно в одно с ним время Алькана записывал для CBS американец Реймонд Левенталь. Однако Смит написал также фундаментальную биографию Алькана и провел так много связей между ним и другими композиторами прошлого и настоящего, что имя его никогда уже забыто не будет.

55. Haydn: Paris Symphonies

Philharmonia Hungarica/Antal Dorati

Decca: Marl, Germany (St Boniface), 1971 [399]

Среди тех, кто бежал из Венгрии после советского вторжения 1956 года, были и сотни музыкантов. Восемьдесят из них создали

в Вене оркестр, однако работу он находил с трудом. Композитор Николас Набоков, двоюродный брат писателя Владимира Набокова, сумел найти для оркестра деньги в фондах Рокфеллера и Форда и уговорить Антала Дорати, который бежал из Венгрии еще до войны, стать его дирижером. Дорати, вернувшийся в Европу после долгой работы с оркестрами США, пытался уговорить «Decca» позволить ему записать 104 симфонии считавшегося до той поры некоммерческим Йозефа Гайдна. Предложение Дорати совпало по времени с притоком беженцев, и все это вылилось в один из великих проектов грамзаписи.

Маленький вестфальский город Марль дал оркестру приют и обладающий прозрачной акустикой собор Св. Бонифация. Многие из симфоний записывались впервые, исполнители же, игравшие на современных инструментах, руководствовались последними научными изданиями их партитур, подготовленными биографом Гайдна Х. Ч. Роббинсом Лэндоном. Темпы были легкими и воздушными, отделенными словно бы пропастью от траурных стандартов немецких оркестров, непритязательная ткань симфоний живительно отличала их от обремененных заблаговременными ожиданиями слушателей произведений Моцарта и Бетховена. Да и то, что одна симфония носила название «Медведь», другая «Курица», а следующая за нею — «Королева», указывало на присущее их автору веселое легкомыслие. Более легковесные и менее известные, чем их лондонские преемницы, Парижские симфонии Гайдна привлекли — в записях — внимание слушателей и на какое-то время вернулись в концертные залы. Партитура одной из них, № 86 ре-бемоль, содержит хаос ключевых знаков, заставляющий предположить, что композитор совершил в ней попытку испытать терпение и слух своих музыкантов и слушателей. Дорати и его венгры явно наслаждались, исполняя эту музыку.

По завершении в декабре 1972-г последнего сеанса записи Дорати объявил, что продано уже полмиллиона пластинок с симфониями Гайдна. Вскоре эта цифра учетверилась — Гайдн обратился во второй после «Кольца» хит «Decca». Бездомные некогда музыканты купались в лучах славы, их ансамбль стал одним из самых престижных в Европе — и оставался таким до конца холодной войны, когда правительство Германии перестало финансировать оркестр, и он был распущен.

56. Dvorak: New World Symphony (with Dvorak: Eighth Symphony)

Berlin Philharmonic Orchestra/Rafael Kubelik

DG: Berlin (Jesus-Christus-Kirche), June 1972 [400]

В 1948 году, вскоре после того, как коммунисты выбросили Яна Масарика из окна Министерства иностранных дел, Рафаэль Кубелик бежал вместе с семьей из Праги, сознавая, что обратно они могут никогда уже не вернуться. Имя Кубелика знал едва ли не каждый чех. Его отец, Ян, был всемирно известным скрипачом, вернувшимся во время нацистской оккупации на родину, чтобы умереть среди своего народа. Рафаэль стал на диво тонким дирижером, которого очень любили музыканты Праги и Брно, а впоследствии и всего мира.

Человек, нуждавшийся в политическом убежище, он провел некоторое время, занимая шаткие позиции в Чикаго и «Ковент-Гардене», а затем нашел для себя на Баварском радио оркестр мирового уровня и сделал карьеру, записываясь в «Deutsche Grammophon». Высокий и гибкий, Кубелик обладал обманчивой способностью извлекать из оркестра теплый звук — порою за счет остроты атаки. Его малеровский цикл грешил чрезмерной аристократичностью, в его исполнении Брамса, при всей роскоши красок, ощущается попытка затушевать самые мрачные глубины, словно бы нежелание слишком расстраивать публику.

Однако, когда дело доходило до чешской музыки, Кубелик отбрасывал всяческую сдержанность и давал полную волю бесконечному состраданию. В самую темную пору холодной войны, Кубелик публично заявил, что еще доживет до времени, когда чехи вернут себе свободу, а музыкальное наследие своего народа он исполнял с мессианским пылом. Девятая Дворжака, «Из Нового Света», написанная, когда композитор тосковал в Америке по дому, приобрела под руками Кубелика опдлинную порывистость, — кажется, что прошлое соединяется в ней с будущим, в обход тягостного настоящего. Взявшись дирижировать Берлинским филармоническим, которому Караян внушал одну мысль: «главное, чтобы было красиво», Кубелик добился от музыкантов игры на грани риска, взрывчатых реакций, — его оркестранты играли, сидя на краешках стульев. Главная флейта этих сеансов записи, Джеймса Гэлуэй, повторяет начальную тему со сдерживаемой энергией, так, точно он может взорваться, если дирижер продержит его в ожидании хотя бы еще одно мгновение. Последние две симфонии композитора были выпущены в дворжаковском цикле DG первыми (еще один цикл записывал в «Decca» Иштван Кертес).

В середине 1980-х заболевший артритом Кубелик ушел со сцены, однако, когда в 1989-м пал советский коммунизм, он возвратился домой, согбенный годами и болью, чтобы продирижировать на фестивале «Пражская весна» симфоническим

циклом Сметаны «Моя родина». Последним произведением, которым он дирижировал перед своей смертью в 1996 году, была симфония «Из Нового Света».

57. Schubert: «Die Schöne Möllerin»

Dietrich Fischer-Dieskau with Gerald Moore
DG: Hamburg, 1972 [401]

На время забудем о певце. Эта запись начинается с аккомпаниатора и завершается им. «Я не слишком громко?» — так назывались воспоминания Джералда Мура. В 1921 году он, двадцати с небольшим летний уроженец Уотфорда, пришел в студию HMV и вскоре уже аккомпанировал Пау Казальсу и Элизабет Шуман. С годами он обретал все большую уверенность в себе. В 1943 появилась его первая книга «Бессовестный аккомпаниатор», привлекшая внимание публики к неравенству, которое существует между солистами и их пианистами.

Мур работал с каждым значительным солистом, однако долговечные отношения установились у него лишь с Дитрихом Фишер-Дискау, который в большей, чем любой другой певец, степени сделал *Lied* центром своего существования, а цикл *Lieder* — неотъемлемой особенностью столичной жизни. Благородный немецкий баритон нашел идеального партнера в неучтивом Муре, который принимал музыку такой, какая она есть, и мог после особенно изнурительной репетиции отправиться в кино. Поблажек своему звездному партнеру Мур не давал. Когда Фишер-Дискау, исполняя «*Auf der Bruck*», забыл слова и вопросительно взглянул на Мура, тот, погруженный в свои скачущие ритмы, прошептал: «Прости, я еле-еле справляюсь с конем». За грубоватым обликом Мура крылась способность остро чувствовать удельный вес музыкальной фразы.

После того, как в 1968 году Мур ушел на покой, — получив в виде прощальной серенады «Кошачий дуэт» Россини, исполненный Элизабет Шварцкопф и Викторией де лос Анхелес на гала концерте в «Королевском фестивальном зале» (записанном EMI), — Фишеру-Дискау удалось еще раз заманить его в студию для последней попытки исполнения шубертовских циклов (их лебединой песни, как назвал ее баритон). Мур играл с динамичной спонтанностью, а Фишер-Дискау, который уже несколько лет воздерживался от исполнения Шуберта, пел так, точно каждая строка приводит его в изумление. Временами, — например в «Благодарении у ручья», — практически слышишь, как два сердца бьются в полной гармонии. «Ритм, за который

особенно хвалил меня Джералд, был одним из собственных его главных достоинств, — отмечал Фишер-Дискау. — Он шел рука об руку с партнером, никогда не принося в жертву размер и ритм дыхания. И никогда не увязал в деталях, но неизменно проходил до конца основную, проведенную композитором линию.»[402] На этот раз, они, знающие, что больше им работать вместе никогда не придется, и не тревожимые никакими карьерными соображениями, свободно отдавались своим порывам, создав лучшее в их жизни исполнение музыки.

58. Canto Gregoriano

Monks of the Benedictine Monastery of Santo Domingo de Silos
EMI: Santo Domingo de Silos, Burgos, March 1973 [403]

В один палящий мадридский вечер 1980-х, потевшие в пробках водители услышали по радио звуки, от которых по спинам их пробежал холодок. Некий умный диск-жокей, знавший, какой хаос творится на улицах, поставил старую долгоиграющую пластинку с записью ежедневно исполняемых монахами молитвенных песнопений. Этот его ход привел к тому, что кровяное давление ползших по скоростным магистралям водителей упало по вертикали, а на лицах тех, кто торчал на перекрестках больших улиц, расцвели прекрасные улыбки. В 1993 году за эту запись ухватилась EMI, подмазывавшая клубных диджеев с тем, чтобы они запускали ее при закрытии клуба, отчего насытившиеся роком юнцы отправлялись по домам, словно плывя на духовном облаке. За месяц, прошедший после выхода песнопений, в США был продан миллион экземпляров этой записи. Предложение сделать за 7,5 миллионов долларов ее продолжение монахи отвергли.

Сердца слушавших их по всему миру людей трогал неземной имматериализм уединенного мира монахов и нечто первородное в музыке, которую они пели. Тропы католических песнопений приписывают папе Григорию I, скончавшемуся в 604 году, сомнительно однако, чтобы за четырнадцать лет своего папства он смог сочинить их в таких количествах. Кое-кто прослеживает эти мелодии до источника более раннего — до Храма Соломонова в Иерусалиме. Если они правы, бешеные пульсации двадцатого века были чудотворно замедленны самыми ранними из известных звуками, сопровождавшими единение Человека с Творцом.

59. Bach: Sonatas and Partitas for Solo Violin

Nathan Milstein

DG: London (Conway Hall and Wembley Town Hall), February-September 1973 [404]

Существуют записи, которые являются определяющими в том смысле, что они приостанавливают все последующие. Далеко не один выдающийся скрипач объявлял, прослушав запись, сделанную Мильштейном в DG, что больше он баховских сонат и партит играть не будет, настолько ослепительна ее красота и настолько непререкаем его авторитет.

Мильштейн был одним из первых музыкантов, покинувших коммунистическую Россию, — в 1925 году скрипача вместе с его другом Владимиром Горовицем отправили за границу в качестве посланников нового режима. Пианист обратился в звезду едва ли не за один вечер, Мильштейн же появлялся на публике не часто, а виртуозность свою сдерживал. Человека безграничной любознательности, его можно было обнаружить за полчаса до выступления в книжном магазине или кафе, где он занимался чем-то, к предстоявшему концерту никакого отношения не имевшим. Рахманинов, услышав в его исполнении партиту ми мажор Баха, был настолько ошеломлен диапазоном выразительных средств, использованных в одной-единственной вещи, что переработал три части этого сочинения в собственную фортепианную сюиту. Манера Мильштейна обладала естественным обаянием, как если бы он намеревался сказать вам нечто важное, но не хотел задерживать вас и на миг дольше необходимого.

Каждый концерт был для Мильштейна актом нового посвящения в музыку. «Я ни разу в жизни не делал больше тридцати исполнений в год, — сказал он мне. — Я считал своим долгом восстанавливать между концертами силы, чтобы дать публике нечто новое». Я слышал его игру, когда Мильштейну было уже за восемьдесят, — в ней не было ни малейшего признака попыток выставить самого себя напоказ.

Во время записей он нервничал и в середине жизни отказался от них, сделав уступку только для *этой*, в которой играл длинными кусками, не позволяя ни редактировать их, ни технически изменять в них что-либо. Он играл так же, как разговаривал — просто, с мерцающими глазами, никогда не забывая о возможности добавления чего-то нового к нашим представлениям о смысле жизни. Начало Адажио в сонате соль-минор обращается под руками Мильштейна в новый, воистину неповторимый мир.

60. Drumming; Six Pianos; Music for Mallet Instruments, Voices and

Organ

Steve Reich
DG: Hamburg (Rahlstedt, Musikstudio I), January 1974 [405]

Для причудников Западного Побережья 1960-х минимализм основывался на эзотерических восточных практиках, заставлявших профессиональных музыкантов усаживаться в кружок и повторять нескончаемые подобия слова «Ом». Его зачинатели, Терри Райли и Ла Монте Янг, представляли собой персонажей контр-культуры, неспособных вести диалог с тогдашними руководителями индустрии классической грамзаписи. «Я редко сочиняю музыку, не накачавшись наркотиками» — говорил Райли.

Следующий этап развития минимализма возглавили Филипп Гласс, нью-йоркский таксист, мечтавший сочинять оперы, и разносторонний композитор, переросший гипнотическое погружение в ритмические «фазовые сдвиги» и занявшийся изучением туземных культур. Из Ганы Райч вернулся с «Барабанным боем», а знакомство с калифорнийской группой гамелана привело его к «Музыке для деревянных ударных, голосов и органа». «Барабанный бой» удостоился девяностоминутной[406] овации в нью-йоркском «Музее современного искусства», о чем немецкий друг композитора не преминул сообщить «Deutsche Grammophon».

Несмотря на глубоко въевшийся в нее консерватизм, DG в январе 1974-го, в разгар мрачной зимы, во время которой Германия корчилась в тисках городского терроризма группы Баадер-Майнхоф, шпионских скандалов и артистической неопределенности, привезла ансамбль Райча в Гамбург. Его музыканты, среди которых присутствовали композиторы Корнильес Кардью и Джоан Ла Барбара, ударили в барабаны и изменили мир. Выпущенный летом того же года набор из трех долгоиграющих пластинок уничтожил гегемонию атоналистов, правивших в современной музыке, начиная с 1945 года. Что было еще более конструктивно важным, он поставил под сомнение опорные точки классической музыки, введя тропы и ритмы, принадлежавшие к другим культурам. Неискушенному уху музыка Райча представляется однообразной, однако, слушая ее долгое время, обнаруживаешь микроскопические изменения в текстурах и движении, начало тех исследований, которые привели Райча к текстуальным и духовным сложностям «*Different Trains*»[407] и «*Tehillim*». В следующие двадцать лет DG минималистских записей не выпускала, однако этот альбом взломал лед модернизма и положил конец долгому нарастанию

академического аскетизма.

61. Beethoven: Fifth Symphony

Vienna Philharmonic Orchestra/Carlos Kleiber
DG: Vienna (Musikvereinsaal), March-April 1974 [408]

«Судьба стучится в дверь» — Пятая Бетховена стала символом свободы и сопротивления непосредственно со дня ее завершения. Это первая из когда-либо записанных целиком — Артуром Никишем и Берлинским филармоническим в ноябре 1913-го — симфоний и одна из наиболее часто исполняемых. Имея более 100 записей, характер которых меняется от напыщенного до анорексичного, глупо говорить о каком-то отдельном исполнении, как об определяющем, однако *эту* запись считает эпохальной большинство дирижеров.

Карлос Клайбер был законом в себе, он работал только, когда (как он это называл) пустел его холодильник, и нередко просто не появлялся на рабочем месте из-за каких-то мелких разногласий. Вечно пребывавший в тени своего властного отца, Эриха Клайбера, руководившего в 1920-х Берлинской государственной оперой, Карлос ограничивался отцовским репертуаром, стараясь превзойти хладнокровного Эриха в лучших его проявлениях.

В 1952-м Эрих Клайбер и амстердамский «Консертгебау» сделали для «Decca» прославленную ее выверенностью запись Пятой Бетховена, справившись со сложной вступительной триолью с таким мастерством, что какая-либо иная фразировка стала казаться невозможной. Карлос задался целью превзойти это исполнение. Его триоль демонстративно быстрее — на шесть единиц метронома, — его ферматы куда более гибки. Все исполнение пронизано предчувствием дурного, оно отзывается безымянным ужасом и маниакальной необузданностью. Медленная часть мягка и нежна, хоть и остается по-прежнему напряженной, а какую-то возможность надежды Клайбер допускает только в финале. Венский филармонический, вырванный дирижером из привычной и безопасной исполнительской рутины, с неистовством следует за ним, точно войско, идущее на битву, исход которой остается неопределенным до самого конца.

Сеансы записи растянулись на два месяца — в это время Клайбер изучал в Вене «Тристана и Изольду». Настроение на репетициях постоянно менялось от гневного разочарования, до персональной участливости; Клайбер подталкивал оркестрантов к границам их возможностей и умиротворял ласковыми улыбками

и разговорами за чашечкой кофе. Под конец, они готовы были отдать ему последнюю рубашку. Результатом стала повсеместно почитаемая запись, и затмившая то, что сделал отец дирижера, и оказавшаяся уникальной даже для поразительно одаренного сына.

62. Brahms: Viola Sonatas

Pinchas Zukerman, Daniel Barenboim
DG: New York (Manhattan Center), November 1974 [409]

Эксклюзивные контракты с лейблами сделали невозможной любую групповую запись «Кошер Ностры», группы вечно перелетавших с места на место музыкантов, по преимуществу евреев, создававших в конце 1960-х ажиотаж — как в концертных залах, так и на телевидении — благодаря серии документальных фильмов, снятых Кристофером Нюпеном. Музыкальный символ этой группы, исполнение ею шубертовского квинтета «Форель» — Баренбойм (фортепиано), его жена Жаклин Дю Пре (виолончель), соотечественники-израильтяне Ицхак Перлман (скрипка) и Пинхас Цукерман (альт) и индиец, дирижер Зубин Мета (контрабас), — записан так никогда и не был, хоть и хранится в миллионах банков визуальной памяти.

Члены этой разносторонней музыкальной компании если и записывались совместно, то лишь парами — число слишком малое, да и записи делались слишком поздно, не передавая трепетности концертного исполнения. Исключение составляет вот это необычное свидание с Брамсом, сыгранным совсем не на том инструменте, да, пожалуй, и не на том континенте, ибо нога Брамса никогда в Америку не ступала.

Баренбойм оказался в Нью-Йорке одновременно с Цукерманом, который, равно владея и альтом, и скрипкой, предложил другу заполнить пустой день последними сочинениями Брамса, двумя сонатами, написанными для кларнета, но, как пометил сам композитор, столь же пригодными и для скрипки. «Deutsche Grammophon», составлявшая к столетию композитора брамсовский цикл, взялась за выполнение этого проекта. Попади он в любые другие руки, все кончилось бы появлением еще одной пылящейся на полке записи.

Однако в тот год жизнь Баренбойма оказалась отравленной смертельной болезнью жены и это сообщило его игре нервную, мистическую заостренность, породившую и в игре Цукермана тона столь встревожено утешительные, что первую часть сонаты фа минор они завершают трепещущим, постепенно замирающим

звуком. Анданте обращается в акт взаимного ободрения, сам темп его предотвращает какой бы то ни было нажим, натужную вынужденность разговора. Соната ми-бемоль мажор, поначалу более чарующая и томная, обращается под конец в стремительный поток, в волнующее завершение жизни великого композитора. Продюсером записи был Гюнтер Брист, ставший в будущем немалой силой в индустрии грамзаписи, и все в ней представляется точным и правильным.

63. Korngold: The Sea Hawk

National Philharmonic Orchestra/Charles Gerhardt
RCA: London (Abbey Road), 1972-4 [410]

Поскольку контракт с Голливудом распространял авторские права на каждую написанную им ноту, Корнгольд разработал своего рода лексикон музыкальных эмоций, которым и пользовался в кинофильмах. Начиная с авантюрных фильмов Эрола Флинна, он имитировал Вагнера, изображая напыщенность, Малера — в случае конфликта и Штаруса с Пуччини — в изображении любви. Он не был единственным, кто таким образом создавал настроение фильма: Франц Ваксман и Миклош Рожа были, подобно ему, и изобретательными, и вторичными поочередно. Ваксман приобрел имя тристаноподобными миазмами «Невесты Франкенштейна»; Рожа приправлял музыку, которую он писал для Александра Корда и Альфреда Хичкока, венгерскими диссонансами. Однако Корнгольд был на голову выше их. Он появился в Голливуде, обладая высокой, приобретенной в Вене репутацией и студийные боссы относились к нему, как к своему более чем ценному активу.

Вундеркинд, сочинивший балет по заказу Малера (тут, впрочем, не обошлось без его отца, всесильного музыкального критика), Корнгольд написал в 1920-х свою имевшую наибольший успех оперу «*Die Tote Stadt*»[411] и был в театре предпочтительным партнером Макса Рейнхардта. В Голливуд его заманил в 1935-м тогдашний великий директор студии, и вскоре Корнгольд обнаружил, что обменял на доллары священный престиж, — оркестры стали один за другим отказываться от исполнения его произведений. Виолончельный концерт, основу которого составила музыка к фильму 1946 года «Ради обмана», ошикали как поверхностный. Скрипичный концерт, премьеру которого дал на следующий год Хейфец, осмеяли, назвав «скорее кукурузным, чем золотым[412]»; и опять-таки, вступительное соло этого концерта произрастало из фильма «Новый рассвет», а финал — из

«Принца и нищего» (оба сняты в 1937). Корнгольд умер в 1957 году с разбитым сердцем, так и не сумев примириться с тем, что блюстители качества музыки отвергают его.

Реабилитация Корнгольда началась четверть века спустя, с записи компиляции лучших тем его музыки для кино, исполненной сборным оркестром студийных профессионалов, которым дирижировал маститый продюсер грамзаписей Чарльз Герхардт. Продюсером *этой* долгоиграющей пластинки стал сын Корнгольда, Джордж, а инженером звукозаписи — блестящий Кеннет Уилкинсон, зачинатель «звучания „Decca“». Эти трое разделяли мнение о том, что в саундтреках присутствует нечто большее простой эксплуатации эмоций. Корнгольд, какими бы шаблонными ни казались создаваемые им эффекты, взятые по отдельности, учился оркестровке у одного из великих композиторов-дирижеров Александра фон Цемлинского, и каждая из его партитур демонстрирует структурную прочность и тематическую оригинальность. Эта запись воскресила интерес к Корнгольду, а помимо него и к присущему музыке для кино, как отдельному виду искусства, потенциалу. Корнгольд породил киномузыку как отдельный жанр, какой бы ценностью таковой ни обладал. Без Корнгольда у нас не было бы Джона Уильямса, а без Джона Уильямса — «Звездных войн».

64. Strictly for the Birds

Yehudi Menuhin, Stephane Grappelli
EMI: London (Abbey Road), 21–23 May 1975 [413]

Задолго до того, как появился термин «кроссовер», знаменитейший из классических скрипачей мира встретился с выдающимся джазовым скрипачом в телестудии Би-Би-Си, чтобы выступить с ним в «Специальном рождественском шоу Майкла Паркинсона» 1971 года. Оба чувствовали себя неуютно. Менухин опасался, что Граппелли сочтет его «бесполезным коллегой, который никогда не играл джаз и способен вспомнить всего одну популярную мелодию». Граппелли, формального образования не получивший, боялся того, «во что Менухин превратит мою технику игры».

«Прежде чем начать играть, — вспоминает продюсер Джон Мордлер, — Иегуди выполнил множество йоговских упражнений». Граппелли ошеломленно наблюдал за ним. «Проделаю-ка я то же, что *Le Père*[414] Менухин, — сказал он, и исполнил что-то вроде танца живота. — Вдруг поможет!». Лед был сломан, музыканты взялись за скрипки и начали испытывать

друг друга.

Граппелли играл свободно и по памяти, у Менухина все его «импровизации» были записаны на нотную бумагу. «Стефан, — говорит Мордлер, — обладал замечательной способностью укорачивать или растягивать ноты и такты, а время от времени он брал ноту ниже необходимой и затем плавно скользил вверх. Иегуди такая свобода не давалась. Если Стефан играл преимущественно по памяти, Иегуди, со многими номерами не знакомый, играл все по нотам, в том числе и „импровизации“, стиль которых был бы, в противном случае, ему совершенно чуждым.»

Репертуар состоял из музыки их общей юности, музыки двадцатых и тридцатых годов, — Гершвин, Джером Керн, Кол Портер. Симбиоз двух скрипачей был скорее поколенческим, чем стилистическим, скользящий звук их исполнения показался оскорбительным многим пуристам от классики, однако когда два великолепных скрипача заиграли «*Nightingale in Berkeley Square*»[415], все замерло, а жанровым полицейским пришлось снять их искусственные ограждения. Так или иначе, эта запись создала правила, по которым в дальнейшем вступали в сговор совершенно разные культуры. Граппелли приобретенный им опыт захватил настолько, что он сочинил и затем исполнял «Менуэт для Менухина».

Для Менухина, этот диск был еще одной хорошо раскупаемой записью в длинной череде успехов. Для Граппелли он стал рубежом, отделившим жизнь впроголодь от достатка. «Эти записи ознаменовали для Стефана возвращение надежд, — говорит Мордлер. — Он сказал мне, что впервые за всю его долгую карьеру у него появилась запись, которая продается тысячами, а сам он вдруг начал получать роялти, о каких и мечтать-то не мог. Так что он постарался, чтобы в них вошли и некоторые из собственных его композиций. Сочинял он их, как правило, в такси, которое везло его в студию.» Одна из них получила название «*Johnny aime*»[416] — последнее слово, произносимое почти как английское M, было данью благодарности Граппелли его студийному продюсеру, проведшему остаток своей карьеры на посту директора оперного театра Монте-Карло.[417]

65. Russo: Street Music; Three Pieces for Blues Band and Symphony Orchestra (with Gershwin: An American in Paris)

Corky Siegel (harmonica, piano), San Francisco Symphony Orchestra/Seiji Ozawa

DG: Cupertino, California (Flint Center at DeAnza College), May 1976 [418]

Отнюдь не многим американским джазовым музыкантам удается пробиться в классические лейблы. Впрочем, Билл Руссо числился по обоим лагерям. Участник оркестра Стэна Кентона и создатель «Чикагского джазового ансамбля», Руссо, когда он в начале 1960-х жил в Лондоне и работал на Би-Би-Си, написал для Леонарда Бернстайна и ансамбля «Английский концерт» пьесу под названием «Титаны». Летом 1966-го, уже после возвращения Руссо в Чикаго, молодой дирижер услышал его игру в баре «У Джона» и предложил ему выступить на фестивале в парке Равиниа[419], музыкальным директором которого этот дирижер и являлся.

Сейдзи Озава, был человеком в Америке новым и отличался живительной непочтительностью к закоснелым традициям. Одержав победу на конкурсе Кусевицкого в Тэнглвуде, он стажировался у Бернстайна в Нью-Йорке и у Герберта фон Караяна в Берлине. В ту пору ему было едва за тридцать, он носил хипповские цветастые рубашки и стригся под битлов. На следующее лето он дал в Тэнглвуде премьеру второй симфонии Руссо и заказал ему «Три пьесы», на репетициях которых Нью-Йоркским филармоническим оркестранты вскакивали между частями произведения со стульев, чтобы поаплодировать автору. «Самая сложная вещь, какую я когда-либо написал» — говорил Руссо. Когда Озава перебрался с фестивалей в Сан-Францисский филармонический и за его услуги стали бороться два европейских лейбла, имя Руссо оказалось одним из первых в перечне планируемых им записей. Он начал с «Уличной музыки», блюзового концерта, от которого попахивает кварталом многоквартирных домов в дождливую ночь, это музыка одновременно и узнаваемая, и лишенная очевидных приемчиков киномузыки. Формально она построена как концерт, в котором солирует неотразимо чувственная губная гармоника.

Музыка «Трех пьес» искусно распределена между джаз-бандом и симфоническим оркестром, и обе стороны исполнили ее превосходно. Похоже, каждый из музыкантов получал, исполняя ее, немалое удовольствие. Однако хитом запись не стала и продолжать эту линию лейбл не пожелал. Она могла так и сгинуть, сохранившись лишь в каталоге лейбла, однако с ходом лет приобрела почти культовый статус, как высшее достижение в неуверенном диалоге между симфонической музыкой и джазом, в разговоре, который ведется еще со времен Гершвина. Чтобы поддержать эту связь, Руссо объединился с композитором Гантером Шулером в попытках создать «Третье направление»,

однако сочинял вещи все больше классические. После его смерти в 2003 году мэр Чикаго присвоил 16-му апреля название «День Уильяма Руссо».

66. Janáček: Katya Kabanova

Elisabeth Söderström, Petr Dvorsky, Vienna Philharmonic Orchestral/Charles Mackerras

Decca: Vienna (Sofiensaal), December 1976 [420]

Австралиец Чарлз Макеррас увидел первую в своей жизни оперу Яначека, «Катю Кабанову», в октябре 1947 года — в Праге, где он учился по гранту Британского совета. В 1951 году он продирижировал премьерой оперы в Соединенном Королевстве — в театре «Сэдлерс-Уэллс» — и это стало событием, которое познакомило английскую публику с Яначеком через четверть века после его смерти. Вслед за тем музыкальный директор «Ковент-Гарден» Рафаэль Кубелик показал вызвавшую живейший интерес «Енуфу». И внезапно о Леоше Яначеке заговорили как об одном из крупнейших творцов двадцатого столетия. Тем не менее индустрия грамзаписи им не интересовалась, полагая, что с новых поклонников композитора хватит и скрипучих импортных записей компании «Supraphon».

Прошла еще одна четверть века, музыку Яначека исполняли уже по всему миру и, наконец, отыскалась компания грамзаписи, заказавшая цикл сочинений Яначека. «Decca» отправила Макерраса, ставшего к этому времени музыкальным директором Английской национальной оперы, в Вену, чтобы он сделал запись с Филармоническим, музыканты которого уверяли, что никогда о нем не слышали. Набранная им труппа эконом-класса состояла почти исключительно из чехов, которых никто за пределами их страны не знал, единственным исключением стала шведская сопрано Элизабет Сёдерстрём, уже исполнившая заглавную партию оперы в Глайндбёрне. Несмотря на такое неравенство, сеансы записи происходили в полной гармонии. Мрачная славянская драма, повествующая о женщине, обретшей любовь вне супружества, но не сумевшей пережить ее последствия, захватила всех и каждого. Имевшая русские корни Сёдерстрём пела блестяще, а Петр Дворски оказался любовником, за которого не жалко и умереть. Кое у кого в «Decca» еще сохранялись сомнения, однако Яначек уже пустил крепкие корни на сцене США (хотя публика «Мета» так и не увидела «Катю» до 1991 года), и Макеррасу дали возможность записать остальные оперы, создав увенчанный, в конечном итоге, наградами новаторский цикл.

Cleveland Symphonic Winds/Frederick Fennell
Telarc: Cleveland (Severance Hall), 4–5 April 1978 [421]

«Планеты» Густава Холста (см. CD 69, p. 240) стали для индустрии грамзаписи подарком. Эта большая астрологическая сюита, премьера которой состоялась в последние недели Первой мировой войны, использовалась для демонстрации каждого технического новшества, начиная с электрической звукозаписи и далее. Холст, учитель музыки в женской школе Св. Павла, Хаммерсмит, западный Лондон, дивился успеху этого сочинения, в котором его главной заботой была скорее изощренность текстуры, чем театральные эффекты.

Мягкий человек с простыми деревенскими вкусами, Холст любил сочинять сюиты для духовых военных оркестров, перерабатывая народные мелодии в сельские пастели с тонким чередованием света и тени. Эти сюиты брали на вооружение духовые оркестры шахтерских поселков Британии, в благовоспитанном же обществе их слышали редко — пока в судьбе грамзаписи не случилась новая перемена, сделавшая их калиткой, которая открывалась в блестящее будущее.

В конце 1970-х изобретение Эдисона полным ходом шло к моральному износу. Грампластинки слишком быстро покрывались царапинами и каждый изъян их поверхности подчеркивался становившимися все более мощными усилителями и динамиками. Ученые нацелились на то, чтобы избежать контакта пластинки с иглой, преобразовав звук в компьютерные цифры, которые затем считывались бы лазерным лучом. Американский профессор Томас Стокхэм запатентовал звукозаписывающую машину «Саундстрим» и провел ее испытания на оперном фестивале в Санта-Фе. Два кливлендца, Джек Реннер и Роберт Вудс, попросили ссудить им эту машину для их первой профессиональной записи, а потом нахально потребовали у профессора, чтобы он приспособил ее к их нуждам. Стокхэм с веселой радостью подчинился, и его устройство было испытано на язычковых, медных и ударных секциях Кливлендского оркестра.

Незадолго до этого были обнаружены рукописные оригиналы партитур Холста, десятки лет пребывавшие в забвении и, как выяснилось, насыщенные предвестницами великих тем «Планет». Кливлендские музыканты исполнили их с шелковистой гладкостью, динамический размах — от тихого звука к громкому — был тонко откалиброван, и результат поразил слух людей, привыкших к неизбежному на долгоиграющих пластинках сжатию

этого диапазона. То была первая появившаяся на долгоиграющей пластинке цифровая запись, легкая закуска перед основным блюдом, которое только еще предстояло подать. Обозреватели дивились уменьшению шипения и треска, а производители в безумной спешке приступили к исследованиям цифрового звука. Прошло пять лет, прежде чем компакт-диск продемонстрировал все возможности такого звука, но эта запись была его предвозвестницей, подобной приносящему удачу Меркурию из «Планет».

68. Britten: Peter Grimes

Jon Vickers, Heather Harper, Jonathan Summers,
Royal Opera House Chorus and Orchestra/Colin Davis
Philips: London (Royal Opera House), April 1978 [422]

Композитор, как говорится, всегда прав — особенно, если он еще и хороший дирижер. Вообще говоря, не всегда. Бенджамин Бриттен был тонким интерпретатором оперной и симфонической музыки. В 1959 году он сделал для «Decca» эталонную, как считалось, запись «Питера Граймса», оперы, которая принесла ему славу, продержавшись на британской сцене восемь послевоенных недель, а вскоре после этого завоевав и весь остальной мир. Бриттен написал роль Граймса для своего партнера Питера Пирса. И пока композитор был жив, Пирса почитали безупречным ее исполнителем, и никакие отклонения от его изображения убийцы-рыбака как человека нравственно неоднозначного — в такой же мере жертвы социальной изоляции, в какой и жестокого убийцы, — не допускалось. Опера уходила корнями в страдания двух этих мужчин, бывших в пору войны пацифистами и геями, которых юридическая система автоматически обращала в преступников. Граймс представлял собой, до некоторой степени, их кредо. И любые манипуляции с ним казались равносильными ереси.

Через год после смерти Бриттена Королевский оперный театр «Ковент-Гарден» осмелился нарушить установившуюся традицию. В новой постановке австралийца Элии Мошинского канадский тенор Джон Викерс показал совершенно другого Граймса: законченное чудовище, ужасающее в его аморальности, нисколько не смягчаемой намеками на тягу несчастного к маленьким мальчикам. Сопрано из Ольстера Хизер Харпер была противопоставлена ему в роли Эллен Орфорд, фригидной девственницы, неспособной предложить Граймсу хоть какое-то утешение. Викерс, благочестивый христианин, выражал

отвращение к воплотившемуся в Граймсе злу всеми оттенками своего мощного голоса, куда более угрожающими, чем гибкие интонации Пирса. Викерс признавался, что сочинение это ему сильно не по душе, однако пел в нем с прозрачной чистотой и страстностью, очевидной здесь более, чем в какой-либо другой опере. Оркестровые интерлюдии, столь существенные для создания общей атмосферы, выходили из-под рук Колина Дэвиса, дирижировавшего оркестром, который достиг пика своей формы, жутковатыми. Правоверные приверженцы Бриттена пытались помешать постановке, а запись была оплачена по преимуществу самим театром. Именно она в большей, нежели какая-либо установившаяся традиция, мере закрепила «Граймса» в мировом репертуаре на протяжении того опасного, наступающего после смерти композитора десятилетия, в котором репутации либо утверждаются окончательно, либо сходят на нет.

69. Holst: The Planets (with Elgar: Enigma Variations)

London Philharmonic Orchestra/Sir Adrian Boult
EMI (Kingsway Hall and Abbey Road), May-July 1978 [423]

За шесть недель до окончания Первой мировой войны молодой дирижер Адриан Боулт сидел, согнувшись над партитурой, когда его комнату влетел Густав Холст, объявивший, что один его добрый друг договорился с оркестром и хором «Куинс-холла» — в воскресенье утром они поступят в распоряжение Холста. «Мы исполним „Планеты“, дирижировать придется вам» — воскликнул композитор. Оркестровая партия уже была переписана его ученицами из школы Св. Павла в Хаммерсмите, и две из них в четыре руки сыграли партитуру Боулту, совсем не уверенному, что он сумеет овладеть ею за несколько дней.

Состоявшаяся 29 сентября 1918 года премьера привлекла в пустой зал, который подготавливали к вечернему концерту, нескольких первейших музыкантов Лондона. Путешествие Холста по небесам не требовало познаний в области астрологии. Уборщицы, натиравшие в коридорах полы, заслышав «Юпитера» побросали щетки и принялись танцевать. В «Нептуне» музыканты услышали, как они потом говорили, звуки долетавшие из другой галактики, замирающую фразу женского хора, представляющую собой предел бесплотности. «Планеты» стали наиболее часто исполняемым из всех оркестровых произведений британских композиторов, да к тому же и незаменимым средством демонстрации чистоты и точности воспроизведения звука. «Вы

покрыли себя славой» — сказал Холст дирижеру после первого исполнения, и Боулт продолжал делать это еще шесть десятков лет.

Он записывал «Планеты» пять раз, а лучшую из записей сделал за несколько месяцев до своего девяностолетия. В этом стройном и гибком британском дирижер с жесткими усами всегда ощущалась некоторая флегматичнотсь, казалось, отрицавшая любую страстность, однако Боулт перенял у своего наставника Артура Никиша умение добиваться мощной кульминации посредством едва приметных движений дирижерской палочки, воистину изумительных перетасовок света и тени. В этом его исполнении каждая планета источает собственные, ясно отличимые краски, а отзвуки войны в «Марсе» и «Венере», никогда не были более определенными — это отражение тех условий, в которых они появились на свет. Что до Сатурна, это насылающее старость божество выглядит не жалким иждивенцем дома престарелых, но исполненным достоинства мужчиной, который ярко прожил выпавшее ему время и еще способен гневаться на то, что оно уходит.

Выпуская эту запись на CD, EMI соединила ее с «Вариациями „Загадка“», которые Боулт записал в 1970-м с Лондонским филармоническим оркестром, — также самым внушительным исполнением этой вещи, какое появилось со времени записи, сделанной Тосканини еще при жизни композитора (CD 8, p. 169). Эта пара была выпущена в серии, носящий название (и тут никаких преувеличений нет) «Great Recordings of the Century»[424]. Боулт, последнее звено цепочки, связывавшей нас с английским музыкальным ренессансом, прожил девяносто четыре года и умер в 1983-м.

70. Berg: Lulu

Teresa Stratas, Paris Opera Orchestra/Pierre Boulez

DG: Paris (Institution de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique), March-June 1979 [425]

Альбан Берг умер от заражения крови в 1935 году, в возрасте пятидесяти лет, оставив свою вторую оперу не законченной и, как уверяла его вдова, не пригодной для сцены. Два ее действия все-таки были поставлены в Цюрихе в 1937 году, однако Элен Берг, пока она была жива, не позволяла никому увидеть наброски финала, в котором героиню оперы Лулу убивает в обстановке еще невиданного на сцене падения нравов Джек Потрошитель.

Причиной скрытности Элен был обнаруженный ею ужасный

секрет. Сочиняя «Лулу» (и многое другое), Берг состоял в страстной любовной связи с замужней пражанкой. Партитура пестрит намеками на их физическую любовь — ключевые ее моменты отмечены нотами, представляющими чувственное переплетение его и Ханы Фушс-Робеттин инициалов. Элен, разгневанная изменой мужа — и супружеской, и творческой, — заставила издателей Берга запереть наброски в сейфе, а в завещании своем наложила абсолютный запрет на дальнейшую разработку третьего акта. Однако у издателей имелись свои соображения. Еще задолго до ее смерти они показывали наброски талантливому австрийскому композитору Фридриху Черха, и тот через несколько недель после похорон Элен завершил оперу.

Душеприказчики несчастной предприняли вялую попытку защитить ее волеизъявление, добившись от издателей обещания, что двухактный вариант «останется доступным» наряду с полной «Лулу». В конце концов, 24 февраля 1979 года последний шедевр Берга был показан на парижской сцене, а его запись получила в том же году все награды, какие только существуют для оперных записей.

Лулу, гипнотически переданная изящной и тонкой Терезой Стратас, представляет собой притчу о женственности двадцатого века, разрывающейся между неосуществимыми одновременно стремлениями к положению в обществе, обеспеченности и эротическому удовлетворению — как жена, она невозможна, а каждый приближающийся к ней мужчина подвергает себя опасности. Для канадской сопрано греческого происхождения, это стало главной ролью ее жизни. «У меня был жар, я была одурманена кортизоном, — вспоминает она. — Мне не хотелось петь — да я и не могла… Я просто делала то, чего от меня ждали: выходила и пела.» Она была настоящей Лулу — точка в точку.

Подбор других исполнителей также блестящ — Ивонн Минтон, Ханна Шварц, Роберт Тир, Франц Мазура, Кеннет Ригель, — а дирижер, Пьер Булез, дает полную волю напряженному эротизму, пронизанному предчувствиями смерти, это самая сексуальная за всю его жизнь музыка. Запись обратила трехактную «Лулу» в мировой стандарт, а гибель героини стала одной из самых мрачных сцен, когда-либо виданных оперной сценой.

71. Mahler: Tenth Symphony

Bournemouth Symphony Orchestra/Simon Rattle
EMI: Southampton, (Guildhall) 10–12 June 1980 [426]

В 1974 году девятнадцатилетний молодой человек выиграл спонсируемый табачной промышленностью дирижерский конкурс. Призом была возможность двухлетней работы с оркестром приморского города. «В борнмутский период я очень серьезно подумывал о том, чтобы все бросить» — говорит Саймон Рэттл, однако под конец этого срока он еще и имел возможность сделать запись для EMI.

Рэттл выбрал симфонию, которую Густав Малер сочинял уже на одре смертельной болезни, фрагментарное произведение, завершенное продюсером Би-Би-Си Дерриком Куком и дирижером Бертольдом Гольдшмидтом. Эта их попытка была отвергнута учеником Малера Бруно Вальтером и проигнорирована записавшими первые малеровские циклы Бернстайном и Кубеликом.

Десять лет спустя Рэттл изучил Десятую вместе с Гольдшмидтом и доработал некоторые наброски вместе с композиторами Колином и Дэвидом Мэтьюзами. Дирижируя оркестром, который едва не лишил его уверенности в своих силах, он сумел создать монументально убедительный и на удивление хорошо сыгранный рассказ о борьбе композитора с любовью, неверностью и смертью. Начальное Адажио удерживается в строгих рамках, позволяющих избегнуть жалости к себе; два Скерцо выглядят лихорадочными, а *Purgatorio*[427] несоразмерно зловещим. Однако финал с его тяжкими ритмами смерти оказывается ужасающе убедительным, своего рода апофеозом всего, что стремился сказать Малер.

Эта запись сыграла центральную роль во всей карьере Рэттла. Через год он был назначен главным дирижером Бирмингемского оркестра, который в итоге и сформировал силой своей молодой, эклектической личности. Когда в 1987-м Берлинский филармонический пригласил Рэттла выступить с ним, дирижер выбрал Десятую Малера. Оркестранты наложили на симфонию вето по причине ее спорности, и Рэттл отступился. Однако в 1996-м он все же добился того, что берлинцы начали репетировать с ним эту симфонию. На протяжении репетиций они бормотали: «Это ужасно… это не Малер». Состоявшееся в итоге концертное исполнение заставило их передумать. Три года спустя они выбрали Рэттла своим музыкальным директором.

72. Mozart: Clarinet Concerto

Academy of Ancient Music/Christopher Hogwood
Decca: London, 1980 [428]

Кристофер Хогвуд представляет собой приемлемое для публики лицо течения «ранней музыки», дирижера, который никогда не позволял догмам аутентичности возобладать над его врожденной музыкальностью. Когда он убедил «Decca» позволить ему записать практически всего оркестрового Моцарта — симфонии, концерты, интерлюдии, все, — предполагалось, что ни одно из его исполнений не напугает заядлых любителей грамзаписей, знавших своего Моцарта вдоль и поперек.

Концерт для кларнета таки напугал их до потери сознания. Хогвуд и его солист Энтони Пэй держались того мнения, что сочинение это никогда и не предназначалось для кларнета, относительно нового в ту пору, обладавшего высоким тоном инструмента, который в 1789 году только-только начинал использоваться. Первая част, соль мажорная, была написана для бассетгорна, а за десять недель до смерти Моцарт сказал своей жене, Констанции, что оркеструет финальное рондо для бассет-кларнета Антона Стадлера, инструмента с расширенной нижней частью диапазона. Играть все это на современном кларнете было, по мнению Хогвуда, до смешного нелепо.

Пэй играет концерт благозвучно и низко. В руках менее опытных бассет-кларнет звучит ворчливо, однако интонация Пэя до того ласкает слух, а Хогвуд аккомпанирует ему с таким совершенством, что их исполнение не только позволило окончательно оценить по достоинству это популярное произведение, но и заставило музыкальные магазины с терпимостью относиться к аутентичному исполнению в целом.

73. Lutoslawski: Paganini Variations

Martha Argerich, Nelson Freire
Philips: La Chaux-au-fonds, Switzerland, August 1982 [429]

Двадцать четвертый каприс Паганини, который и сам представляет собой вариацию на оригинальную тему, стал основой для других вариаций таких изобретательных композиторов, как Брамс, Лист, Шимановский и Рахманинов, создавший самые лирические из них. В еще более поздние годы двадцатого века вариации на ту же тему сочиняли Блахер (1947), Ллойд-Уэббер (1977) и Пауль Рудерс, впрочем, ни одно из этих сочинений совершенно обворожительным не назовешь. То, которому суждено было оставить самый глубокий след, создали два молодых композитора в оккупированной нацистами Варшаве, где посещать концерты полякам было запрещено, да и самим жизням их постоянно угрожала опасность.

Витольд Лютославский и Анджей Пануфник сочинили около 200 простых оркестровых пьес и играли их по кафе в четыре руки. Однажды вечером, как рассказал мне Пануфник, эсэсовцы вытащили их из-за инструмента, поставили к стенке и поднесли к голове каждого по пистолету.

Библиотеку их партитур хранил Лютославский. Во время восстания 1944 года дом его сгорел. Уцелели только пятиминутные «Вариации на тему Паганини». «Должно быть, он носил их с собой» — сказал Пануфник.

Основу этого произведения составляет перекличка, взаимная игра двух неугомонных натур. Оригинальная тема едва ли не разрушается в начальных аккордах дерзкими диссонансами — звуками в то время запретными, ярким протестом против единообразия искусства, которое лишило целый народ возможности наслаждаться музыкой. Эта часть диалога несет политическую окраску; все остальное выглядит как игра и состязание: два набирающих силу, соперничающих композитора словно высекают один из другого искры вдохновения. Сюита так коротка, что ее хочется слушать дважды (и пианисты, как правило, желание это удовлетворяют). Трудно поверить, что такое остроумие и веселье могло существовать в условиях постоянной смертельной опасности.

В дальнейшем Лютославский создал элегантную оркестровую версию партитуры, однако именно фортепьянный ее оригинал ударяет в голову, как хорошее вино. В записи, о которой здесь идет речь, Марта Ангерих, победившая в 1965 году на Варшавском конкурсе им. Шопена, дает вместе со своим близким другом Нельсоном Фрейре наиболее блестящее изложение этой вещи.

74. Bach: Mass in B Minor

Monteverdi Choir, English Baroque Soloists/John Eliot Gardiner
DG: London (All Saints' Church, Tooting), February 1985 [430]

«Ранняя музыка» была революцией не по одному лишь названию. Люди, игравшие на исторических инструментах и изучавшие оригинальные тексты, с самого начала были демократичными почти до анархичности, они спорили друг с другом на репетициях и переносили эти споры в пабы и научные журналы. Дирижер, являвшийся исторически объединяющей силой, обратился в арбитра, разрешающего споры экспертов-инструменталистов, практически в «первого среди равных».

Этот эгалитаризм движения оказался анафемой для многих

деятелей индустрии грамзаписи, которая жила благодаря системе звезд, да ею же была и погублена. Однако, революция набирала силу, в особенности увлекая за собой молодых слушателей и потребителей музыки, и лейблам пришлось обратить на нее внимание, а там и пойти на шаг, казавшийся прежде немыслимым: записать большое классическое произведение без единой звезды. Первую такую брешь в стене индустрии пробила записанная Джоном Элиотом Гардинером в 1985 году Месса си минор Баха.

Гардинер был предприимчивым человеком, создавшим не один ансамбль и занимавшимся поисками необходимых для его музыкальной фабрики сочинений. Но был также и посредником, предоставлявшим возможность блеснуть прекрасным музыкантам, которые без него никогда бы записаны не были. Все соло в этой записи поют рядовые члены «Монтеверди-хора», и поют блестяще; Нэнси Аргента и Майкл Чанс возглавляют страстный, безупречный ансамбль. Оркестр из двадцати восьми человек ведет за собой первая жена Гардинера, скрипачка Элизабет Уилкок. Темпы, которые почти вдвое выше караяновских, практически с первых нот превращают атмосферу мессы из сентенциозной в заразительную. Решающим аргументом становится хор «*Qui Tollis*», легкий, воздушный, но возвышенно одухотворенный. Эта запись была поистине революционной, создающей впечатление, что играть и петь Баха может каждый — и что каждому следует делать это.

75. Horowitz

Vladimir Horowitz
DG: New York (East 94th Street), 24–30 April 1985 [431]

Владимир Горовиц уходил и возвращался чаще, чем Люцифер. Примерно каждое десятилетие демоны брали над ним верх, и он переставал выступать, садясь на лекарства или попадая в больницу. Страдавший маниакально-депрессивным психозом опасливый гей, он был олицетворением помешанного пианиста в галстуке в горошек, жившим на диете из вареной рыбы и всегда начинавшим концерт в 4.30 пополудни — и ни в какое другое время. А кроме того, он был наиболее естественным из артистов, исполнителем, наделенным туше, которое отрицало закон всемирного тяготения, и способностью растягивать ноты так, как этого не сделает никакая педаль: однажды услышав его игру, никогда ее не забудешь. Натан Мильштейн, друживший с ним с мальчишеских лет, считает, что Горовиц так никогда и не осознал

своей исключительности. На сцене он всегда выглядел озадаченным шквалом оваций.

Последнее возвращение Горовица — на восемьдесят втором году жизни — было заснято на пленку в его квартире на Восточной 94-стрит двумя тактичными документалистами, братьями Мейслес. Пошли разговоры о том, что Горовиц находится в прекрасной форме. Его агент Питер Гелб обратился в CBS и RCA и вытянул пустой билет. Этими корпорациями правили новые люди, ничего о Горовице не ведавшие. Гелб связался с «Deutsche Grammophon» и подключил к работе пожизненного продюсера пианиста по записям в RCA Джека Пфайффера, что позволяло и сохранить преемственность, и создать для Горовица уютную обстановку. Сеансы записи растянулись на шесть вечеров, однако в каждом из них Горовиц звучит свежо и естественно.

Ни один пианист до него не исполнял сделанную Бузони транскрипцию баховского хорала так медленно, предъявляя нам эту гигантскую черепаху нота за нотой, никто, включая и самого композитора, не наполнял рахманиновскую прелюдию соль-диез минор столь ледяными предчувствиями. Он трактует Моцарта и Шопена, как еще живых людей, измученных романтиков, попавших в техническую лабораторию. В его исполнении Скрябина ощущается и личное знакомство с композитором, и огромная привязанность к нему. Когда во время воспроизведения записи продюсер указал ему на неверно взятую ноту, пианист сказал: «Я не стремлюсь к совершенству. Я не Хейфец. Я Горовиц»[432]. Ближе к артистическому самовыражению этот странный, интроспективный пианист не подходил еще никогда.

76. Verdi: Otello

Placido Domingo, Katia Ricciarelli, Justino Diaz, Chorus and Orchestra of La Scala/Lorin Maazel

EMI: Milan (Conservatorio di Milano), 29 JulY-2 August 1985 [433]

Контраст между двумя тенорами, царствовавшими под конец двадцатого века, бросался в глаза. Доминго был профессионалом-полиглотом, имевшим на своем счету 100 ролей, первым певцом современности, справлявшимся с героями Вагнера так же хорошо, как с героями французских и русских драм. Лучано Паваротти — человеком простым и энергичным, спевшим на родном языке в тридцати операх и продававшимся тиражами, большими, чем у Карузо.

Отелло был главной ролью Доминго, одной из итальянских вершин, с которой он мог смотреть на своего архисоперника

Паваротти, взявшегося за эту роль с некоторым опозданием, сверху вниз. Доминго вступил во владение ею еще молодым человеком, в начале 1970-х, — страстный испанец, игравший Мавра без грима и певший то с нежностью, то со злобой. Его и Яго дуэт о «мраморных небесах» неизменно прерывал представление оперы овациями и криками «бис!»

Доминго записывал «Отелло» четырежды — два раза с Джеймсом Ливайном (в 1976 и 1996 годах, первая запись оказалась незрелой, вторая — обремененной чрезмерным знанием оперы). В промежутке между этими записями, он собрался снять в Апулии фильм-оперу с Франко Дзеффирелли, и тут разразилось страшное землетрясение, поразившее Мехико, в котором жила большая часть его семьи. Друзья и родственники Доминго были изувечены и лишились крова над головой. Он отменил все ангажементы этого года, чтобы заняться сбором средств. Я видел его на съемочной площадке фильма — в городе Барлетта, что на юге Италии, посреди руин замка. Покрытый коркой пыли, терзаемый темными мыслями, он, когда на него нацеливались камеры, выплескивал свой беспомощный гнев, обращая его в ярость героя-завоевателя, чью любовь к жене разъедает червь ревности. Остальная труппа внушала некоторые сомнения. Катя Риччарелли была местной знаменитостью, женой одного из популярнейших ведущих телевизионных чат-шоу Италии; Жустино Диас — давним приятелем Доминго. Ни та, ни другой не обладали актерскими дарованиями, которые позволили бы им обратить Дездемону и Яго в таких же живых людей, какими они стали, к примеру, у Ризанек и Гоби в записи, которой продирижировал для EMI Серафин.

Зато Доминго был Отелло совершенно бесподобным. В час рассвета на крепостной башне, глядящей на зеркальное Адриатическое море, или в подземелье с подбиравшимся к его душе Яго, он неизменно повергал зрителя в трепет — человек, которого изменяют, превращая во что-то совсем иное, его личные горести. Его восклицание во второй сцене: «*Abasso le spade!*» («Опустите мечи!») пронизано героическим отчаянием. Покидая площадку, Доминго то и дело звонил в Мехико.

Звучание записи носит следы затруднений, с которыми столкнулось ее осуществление. Карлос Клайбер, которому не понравилась труппа, делать ее отказался. Заменивший его Лорин Маазель попытался уговорить Дзеффирелли, чтобы тот позволил ему включить в фильм кое-какую «мавританскую» музыку, которую сам же он и сочинил в расчете на такой случай. Режиссер заявил Риччарелли, что она слишком толста. EMI в последнюю минуту заменила одного звукорежиссера другим — первый

понадобился для записи в Лондоне классиков рока. Но несмотря на все препоны, запись получилась безупречной. «Сцена Доминго и Риччарелли на крепостной стене абсолютно прекрасна, и я никогда не слышал такого хора, как у „Ла Скала“», — сказал звукооператор Тони Фолкнер. Доминго написал текст для конверта, высказав в нем мнение, что «Отелло» требует «зрелых певцов». Стрела эта была нацелена непосредственно в брюшко Паваротти.

77. Pärt: Cantus in Memoriam Benjamin Britten

Royal Scottish National Orchestra/Neeme Järvi
Chandos: Dundee (Caird Hall), 23–24 August 1987 [434]

В этой записи мы слышим, как сдвигаются тектонические плиты истории культуры. Арво Пярт, звукоинженер Эстонского радио, был философски мыслящим композитором, который пытался использовать музыку как средство сопротивления оккупации его страны Советским Союзом. Он начал с сочинения двенадцатитональных рядов в манере западных атоналистов и, добившись лишь того, что музыку его запретили, обратился к источникам более древним. Человек глубоко религиозный, он использовал в своей третьей симфонии (1973[435]), посвященной лучшему из дирижеров его страны Неэме Ярви, простые приемы средневековой музыки. Погребальные темы этой симфонии, помещенные в сибелиусовский пейзаж (Таллин отделен от Хельсинки лишь нешироким Финским заливом), выглядели прелестно тающими и ненаказуемыми по каким бы то ни было коммунистическим меркам.

В следующем году Пярт развил этот стиль в «Симфонии-кантате» и достиг своего рода апофеоза в 1976-м, написав после смерти Бриттена, композитора, известного своими просоветскими взглядами, короткую эклогу, — хотя с самим Бриттеном Пярт знаком не был и симпатий к нему не питал. «Песнь памяти Бенджамина Бриттена» делит струнный ансамбль пополам, каждая половинка медленно нисходит по гамме ля минор к погребальному звону одинокого колокола. Ее бесплотность была одновременно и противоядием от насаждаемого коммунистическим государством диалектического материализма, и утверждением достоинства личности в системе, притязавшей на владение душами всех и каждого.

Пярт не знал, что по другую сторону земного шара ньюйоркцы Стив Райч и Филипп Гласс создают параллельно ему отклик на материализм западный, прибегая для этого к форме

«репититивного минимализма». В Польше Хенрык Миколай Гурецкий сочинял свою «святыню минимализма» — Третью симфонию (CD 88, p. 261). В Британии Майкл Найман уходил от сериализма к минимализму. Композиторы, жившие по разным сторонам фронта холодной войны, мыслили схожим образом. Неэме Ярви бежал в Швецию, принеся туда репертуар более богатый и эклектичный, чем у любого западного дирижера. Он записал Пярта для маленького английского лейбла, продирижировав скромным шотландским оркестром и не подняв вокруг этой затеи никакого шума. «Песнь» вошла в состав диска, на котором была записана музыка эстонских композиторов. Годом позже советская власть пала и Эстония получила свободу.

78. Gershwin: Porgy and Bess

Willard White, Cynthia Haymon, London Philharmonic Orchestra/Simon Rattle

EMI: London (Abbey Road), February 1988 [436]

Оперные театры чурались сочиненной Джорджем Гершвиным истории о жестокой любви людей из низов. Высокомерно отвергнутая «Метом», она получила в сентябре 1935 года скромную премьеру в Бостоне, а затем была перенесена в на Бродвей, в «Элвин-театр», где выдержала 124 представления. Когда же вернуть вложенные в постановку 70000 долларов все-таки не удалось, Гершвин окончательно пал духом. После его смерти в июле 1937 года «Порги» застряла в чистилище, находящемся между коммерческим театром и репертуарной оперой, крепко державшейся за приговор, вынесенный в «Нью-Йорк Таймс» Олином Даунсом после первого представлении этой оперы: «мистер Гершвин… еще не сформировался как оперный композитор».

В 1976-м «Мет» подумывал о том, чтобы поставить «Порги» к двухсотлетию США, однако отказался от этой идеи — преимущественно по тем же причинам, что и прежде. Справедливость все же восторжествовала и здесь — в феврале 1985-го (заглавные роли исполнили Саймон Эстес и Грейс Бамбри), — однако всеобщее признание опера получила лишь летом следующего года, причем в такой обстановке, в которой ожидать этого вроде бы и не приходилось.

Саймон Рэттл, набиравший в то время силу британский дирижер, решил дать в Глайндбёрне, на летнем фестивале для толстосумов, бой обществу «с кровавыми клыками и когтями[437]». «Порги» нравилась Тревору Нанну, главе

«Королевской шекспировской компании» и постановщику мюзиклов Ллойда-Уэббера; за исполнение заглавных ролей взялись Уиллард Уайт и Синтия Хаймон. И после шестинедельных репетиций сельские просторы Сассекса увидели фестиваль, на котором «в зеленой Англии родной[438]» произошло расовое взаимопроникновение. В вечер премьеры хор Глайндбёрна пел, как хор ангелов, а накрахмаленная публика заливалась слезами и ничего не могла с этим поделать. Рэттл очень точно передавал ритмы «Порги», лежащие где-то посередине между классической оперой и бренчанием пианино в дешевом баре, ни одного слабого звена в этой постановке не было. Голос исполнившей «*Summertime*» Хэролайн Блэкуэлл звучал так высоко и нежно, что казалось, будто она поет, напрягая последние силы; Брюс Хаббард в роли Джейка был глубок во всех смыслах этого слова. В нервных ритмах Рэттла ощущалось вечное движение поездов и пароходов. То была опера, шедшая своим путем. Записи, сделанной спустя два года на Эбби-роуд, не удалось воспроизвести волнение и восторг фестивального исполнения, но, тем не менее, она передает тот момент в истории исполнительства, в который цвет кожи и классовая принадлежность утратили какое-либо значение, а артисты и аудитория соединились общем ощущении человечности.

79. Halévy: La Juive

Jose Carreras, Ferruccio Furlanetto, Dalmacio Gonzalez, Julia Varady, June Anderson; Philharmonia Orchestra, Ambrosian Chorus/Antonio de Almeida

Philips: London, 1–8 August 1986; Munich, 19–26 February 1989 [439]

Одна из самых популярных опер девятнадцатого века, «Еврейка», выпала из репертуара потому, что лишь немногие современные театры могут позволить себе оплатить трех теноров, каждый из которых должен спеть по большой сцене. Опера огромна, четыре долгих часа, и столь же огромным было ее начальное влияние — не только на Берлиоза, Гуно, Бизе и Сен-Санса, но и на впечатлительного молодого Рихарда Вагнера, даром, что к еврейской теме он никакой любви не испытывал. Ее партитура — это, по сути дела, руководство для тех, кто изучает период расцвета большой оперы. Елеазар был последней ролью, спетой Карузо на сцене: в «Мете», в канун Рождества 1924 года.

С приходом нацизма опера попала в немилость — последнее ее представление в Париже состоялось в 1934 году, — а когда восстановилась нормальная жизнь, о ней уже практически забыли

и на долю ее выпадали лишь редкие концертные исполнения. Ее отсутствие в репертуаре сильно досаждало «Нью-йоркским друзьям французской оперы», группы, дававшей разовые представления в «Карнеги-холле». Эта группа сумела найти деньги, а Эрик Смит из «Philips» собрал надежную труппу, которую возглавил Антонио де Алмейда, первый, возможно, авторитет мира во всем, что касается французской оперы, владел не имевшей себе равных частной библиотеки первоизданий партитур (хранящейся ныне в лондонском Тринити-Колледже).

Де Алмейда произвел в партитуре некоторые сокращения, позволившие вместить оперу в три диска, разделил сеансы записи между двумя городами и установил для них срок в три года, позволивший вместить их в расписание звездных исполнителей. Несмотря на все это, исполнение оказалось стилистически аутентичным, а развитие его сюжета захватывающим. Каррерас, первый солист оперы, ведет за собой всю группу теноров; Юлия Варади (госпожа Фишер-Дискау), немого слишком полная и резкая, исполняет роль эпической героини, вынужденной делать выбор между верой и жизнью. Все эпизоды пьесы переданы превосходно и лучший из них — это восторженная молитва Елеазара «*O Dieu, Dieu de nos pères*» и следующая за ней пасхальная каватина. Запись раскупалась не бойко, главным образом страстными любителями оперы и коллекционерами редкостей, однако ее появление напомнило оперному миру о существовании «Еврейки», и в 1990-х она вновь была поставлена в Вене и Нью-Йорке. На сцену Парижской оперы она, наконец, вернулась в 2007 году.

80. Bruckner: Seventh Symphony

Vienna Philharmonic Orchestra/Herbert von Karajan
DG: Vienna (Musikvereinsaal), 23 April 1989 [440]

Гитлер, родившийся в одном с Антоном Брукнером городе, в Линце, считал его Седьмую симфонию вершиной немецкой музыки, равной бетховенской Девятой. Он намеревался, победив в войне, перестроить Линц, обратив его в культурную столицу Европы. Йозеф Геббельс писал, что Гитлер винил евреев в том, что это они сделали Брамса более популярным, чем Брукнер.

Седьмая симфония, элегия на смерть Рихарда Вагнера, стала особенно созвучной настроениям Гитлера, когда развязанная им война обернулась против него. Лиричная, начинающаяся в тональности ми мажор, она снисходит к торжественному Адажио в до-диез минор, использующему, дабы подчеркнуть источник

звучащей в ней печали, четыре вагнеровских тубы. Эта музыка была последней, какую передали по берлинскому радио перед падением города; она символизирует смерть и преображение.

Десятки лет спустя самый влиятельный дирижер мира, терзаемый болями и измученный конфликтами, поссорился с Берлинским филармоническим и перенес свой следующий брукнеровский концерт в соперничавшую с немецкой столицей Вену. Герберту фон Караяну уже исполнился восемьдесят один год, здоровье его шло на убыль и это было хорошо видно. Исполнение им Брукнера шокировало его поклонников отсутствием безупречного блеска — того, что оркестранты называли «ледяным совершенством» Караяна. Части симфонии выглядели разрозненными, струнные звучали в ней с подчеркнутой грубостью, с деревенской приземленностью. Запись не несла никаких отпечатков его привычной личности, и тем не менее Караян — то ли из надменности, то ли из униженности — разрешил ее выпуск.

В ряду эпических исполнений симфонии Клемперером, Фуртвенглером и Джулини *эта* интерпретация выделяется своей необычайностью, порывистостью, которая доводит музыку до грани непостижимости. Открывающее ее Аллегро Модерато слишком ярко, очень медленное Адажио меняет направление музыки, обращая ее едва ли не в погребальную, а Скерцо и финал наполнены огромной тревогой. Невозможно, разумеется, сказать, о чем думал маэстро, кажется, однако, что он хотел сказать: несовершенство есть необходимая часть жизни, в горе и стенаниях нет никакой красоты, и каждому следует принимать ту участь, которая ему выпала. Эта запись стала для Караяна последней. Он умер через три месяца после ее осуществления.

81. Rossini: Opera Arias

Cecilia Bartoli, Vienna Volksoper Orchestra/Giuseppe Patane
Decca: Vienna (Konzerthaus), July 1989 [441]

О превосходстве Марии Каллас говорит хотя бы то, что ни одному сопрано не удалось приблизиться и к одной десятой распроданных тиражей ее записей. Ближайшей претенденткой является молодая меццо-сопрано, обладающая, подобно Каллас, безошибочно узнаваемым голосом и несгибаемой волей. Девятнадцатилетнюю Бартоли заметил в Милане, на общедоступном прослушивании один из старейших продюсеров «Decca» Кристофер Рейберн. Две спетые ею арии Россини — из «Танкреда» и «Итальянки в Алжире» — «заворожили» его. Рейберн

включил ее в труппу, которая записывала «Севильского цирюльника», и позаботился о том, чтобы она записала сольный альбом арий Россини — шаг для певицы, только-только попробовавшей свои силы на сцене, опасно преждевременный.

Родившаяся в 1966-м дочь двух хористов Римской оперы, Бартоли, прежде чем начать обучаться пению, танцевала фламенко, что, возможно, и наделило ее независимостью и живостью, которые стали определяющими чертами ее натуры. Агенты по рекламе пытались облачить Бартоли в обычные для оперной дивы наряды, однако она не любит туфель и предпочитает носить джинсы. И хотя она прислушивается к советам таких опытных дирижеров, как Даниэль Баренбойм и Николаус Арнонкурт, режиссерам-постановщикам Бартоли противится яростно, — ей даже удалось выставить из «Мета» Джонатана Миллера.

Ограничиваясь пятью месяцами работы в год, она сохраняет свежесть голоса, высоту гонораров и неприкосновенность своей частной жизни. Только Бартоли способна обратить в бестселлер альбом, состоящий из полузабытых арий Скарлатти, Вивальди и Глюка. Только Бартоли смогла в пору отчаяния, охватившего индустрию грамзаписи, отказаться от разного рода сусальных прикрас и остаться верной чисто классическому репертуару, в котором она выглядит так естественно. В том, что касается Россини, живых соперниц у нее нет, ей одной дано демонстрировать рубиново-багровые глубины тонов и красок «Итальянки в Алжире» и всепобеждающую энергию и высокое вибрато героини «Золушки». Она заставляет нас улыбаться, даже если мы слушаем ее всего лишь в записи.

82. Corigliano: First Symphony

Chicago Symphony Orchestra/Daniel Barenboim
Warner: Chicago (Orchestral Hall), 15 March 1990 [442]

В конце 1980-х медицина была перед СПИДом бессильна. Тысячи людей слишком рано уходили, умирая от истощения, из жизни, а потери, которые несло искусство, простирались от Рудольфа Нуриева до Рока Хадсона. Однако в годы, предшествовавшие появлению сдерживающих болезнь лекарств, самую большую эпитафию получили жертвы далеко не прославленные. В Вашингтоне, округ Колумбия, было изготовлено гигантское лоскутное одеяло, каждый квадратик которого любовно воспевал отдельную человеческую жизнь, — выставленное для показа, оно стало упреком современному

сознанию, проявившему бессилие перед лицом первого в столетии настоящего морового поветрия.

Это лоскутное одеяло и навело Джона Корильяно на мысль о создании «лоскутной» же симфонии, посвященной памяти его трагически погибших друзей — пианиста, давшего премьеру первого концерта композитора, виолончелиста, с которым он когда-то вместе играл, администратора музыкальной индустрии, которого СПИД обратил в слабоумного, — каждая из этих жизней воспевалась в его симфонии сольной инструментальной линией.

Сын концертмейстера Нью-Йоркского филармонического, Корильяно был одним из тех упрямых композиторов, которые противились атональности и упорствовали в сочинении музыки, обращенной непосредственно к чувствам слушателя. Его симфония, лоскутная и по структуре, и по содержанию, отличается строгой сдержанностью эмоций (впрочем, одна из ее частей была впоследствии переделана в сочинение душещипательное и довольно бессвязное), актуальность ее не вызывает ни малейших сомнений. Баренбойм дал блестящую премьеру этой симфонии с самым ярким оркестром Америки — солисты: Стивен Хаф (фортепиано) и Джон Шарп (виолончель), — и она отправилась в путь, точно стая перелетных птиц. Она исполнялась 600 раз — 125 оркестрами 17 стран, — стала первой современной американской симфонией, которая добралась до Китая, и одним из последних вкладов индустрии грамзаписи в объединение человеческой расы в скорби и сопротивлении.

83. Three Tenors in Concert

Jose Carreras, Placido Domingo, Luciano Pavarotti/Zubin Mehta
Decca: Rome (Terme di Caracalla), 7 July 1990 [443]

Говорить о встрече равных тут не приходится. Хосе Каррерасу удалось излечиться от казавшейся безнадежной лейкемии, и два других, куда более знаменитых певца, решили дать в знак благодарности судьбе благотворительный концерт в пользу фонда помощи больным раком детям. «И Пласидо, и я — мы очень привязаны к этому прекрасному человеку» — сказал Паваротти, ощущая близость своей победы в гладиаторском сражении (в одном из этапов которого участвовала целая судейская коллегия, а для осведомления публики на световом табло вспыхивали после каждой арии выставляемые ею очки).

Ни один концерт трех теноров сразу ни разу еще в эфир не передавался, и медиа корпорации не спешили подписаться на его трансляцию. Прямо через дорогу от места, в котором он должен

был состояться, разыгрывался кубок мира по футболу, поэтому тенора, каждый из которых был завзятым болельщиком, могли выступить лишь в день, когда ни один матч не игрался. «Decca», лейбл Паваротти, в конце концов, расщедрилась на 1 миллион долларов, который предстояло разделить между певцами и выбранным ими дирижером, Зубином Мета. Совсем неплохая плата за один вечер работы.

Тенора чопорно держались особняком, каждый по очереди пел свои любимые арии. Доминго с особым блеском исполнил «*E lucevan le stele*» из «Тоски», а Паваротти — «*Nessun dorma*» из «Турандот». Под конец все трое сошлись в попурри из двенадцати мелодий, аранжированном голливудским композитором Лало Шифриным, а затем, под неумолкающие овации, вернулись к «*O Sole mio*». Завершился же этот вечер исполнением всеми тремя опять-таки «*Nessun dorma*», арии, которую телевидение использовало как музыкальный символ проводившегося тогда в Италии футбольного чемпионата мира. Публика неистовствовала, и стоило CD с записью этого концерта попасть на полки магазинов, как объем его продаж превзошел все, что знали когда-либо записи классической музыки.

Насколько хороши были сами тенора? Бертольд Гольдшмидт, восьмидесятилетний композитор, работавший в Берлине с лучшими оперными певцами 1920-х и игравший на челесте во время премьерного исполнения «Воццека», позвонил мне в ходе трансляции концерта и сказал, что за всю свою долгую жизнь он не сталкивался со столь поразительной демонстрацией виртуозной вокальной техники.

84. Shostakovich: Twenty four Preludes and Fugues Op. 87

Tatiana Nikolayeva

Hyperion: London (Hill Chapel, Hampstead), 24–27 September 1990 [444]

В очередной раз прогневавший Сталина и вынужденный сносить постоянные поношения, Дмитрий Шостакович не мог взяться за сочинение новой симфонии и потому обратился к обманчивой простоте Иоганна Себастьяна Баха. Посланный в июле 1950-го в Лейпциг, чтобы судействовать на устроенном в честь двухсотлетия композитора конкурсе пианистов, он (как то и было положено) отдал свой голос советской участнице. Двадцатишестилетняя коренастая Татьяна Николаева выглядела как типичная трактористка, научившаяся лупить по клавишам, и тем не менее, она ошеломила судей конкурса, вызвавшись

исполнить все сорок восемь баховских прелюдий и фуг. Судьи остановились на фа-диез минорной и отдали ей первый приз.

Возвратившись в Москву, Шостакович позвонил Николаевой и сказал, что ее исполнение вдохновило его на сочинение собственных прелюдий и фуг. «По его просьбе я звонила ему каждый день, а он приглашал меня к себе, послушать, как он играет только что сочиненные куски» — вспоминала Николаева. В мае 1951-го Шостакович представил весь цикл на одобрение всесильного Тихона Хренникова, первого секретаря Союза композиторов, — Шостакович играл свое сочинение, Николаева переворачивала нотные страницы. День стоял душный и жаркий, Шостакович сильно нервничал. Исполнение было встречено ураганным огнем псевдо-политической критики со стороны завистливых ничтожеств и малодушных подхалимов. Затем последовало голосование и Союз отказал Шостаковичу в разрешении исполнить его цикл на публике.

Следующим летом Николаева сумела организовать прослушивание цикла другим композиторским комитетом — сам Шостакович находился в это время за городом. На сей раз, некоторые из композиторов, нападавшие на цикл при первом его исполнении, бурно аплодировали Николаевой. Она добилась разрешения дать премьеру цикла в Ленинграде, в декабре 1952 года; Шостакович написал на ее экземпляре партитуры личное посвящение (опущенное при официальном издании цикла). Сам он никогда полный цикл на публике не исполнял, но за неделю до своей смерти позвонил Николаевой и попросил ее сыграть несколько прелюдий на следующем его юбилейном концерте.

Она стала первой, кто записал цикл за пределами России, слившись с этой музыкой в пустой лондонской церкви и слив в своем исполнении раздельные усилия Баха и Шостаковича, направленные на такое овладение музыкальной формой, какое позволило бы всевластно править ею. Цикл открывается одиннадцатью секундами гулкого молчания, после которого из темноты выступает нерешительная тема тональности до мажор, полная дремотной подозрительности и выдерживающая динамический уровень, никогда не поднимающийся выше меццо-форте. И по мере того, как эта тональность сменяется ее восходящими по квинтам преемницами, ухо начинают резать неожиданные неблагозвучия, ноты отчаяния, скрытые в расщелинах становящейся все более высокой идеи, — шедевра, какими мерками его ни мерь.

Николаева получила от композитора разрешение производить в партитуре изменения, добавлять или опускать повторы (в четвертой фуге, к примеру) с тем, чтобы добиться

структурной отточенности. Массивная, недосчитывающаяся нескольких передних зубов женщина, она усаживалась за инструмент, точно свидетельница суда над военными преступниками, неустрашимая и незабываемая. Запись получила международные награды, за ней последовали приглашения в концертные турне. 13 ноября 1993 года, в антракте концертного исполнения прелюдий и фуг в Сан-Франсцико, Николаева потеряла в артистической сознание и вскоре умерла, — она завершила дачу своих показаний.

85. Brahms: First Symphony

Berlin Philharmonic Orchestra/Claudio Abbado
DG: Berlin (Philharmonie), September 1990 [445]

Стену разрушили меньше года назад, а Берлин уже вновь оказался разделенным — богатством и бедностью, торжеством и неопределенностью. Восьмиугольный охряный зал Филармонии, построенный посреди лежавшего на самом краешке свободного мира пустыря, как символ вызова холодной войне, оказался теперь стоящим на дорогом строительном участке, содрогаясь от ударов машин, которые забивали в землю сваи для будущих зданий многонациональных корпораций.

Герберт фон Караян умер, его оркестр выбрал себе в главные дирижеры Клаудио Аббадо, сдержанного, элегантного итальянца, социалиста и модерниста по убеждениям. У него был всего один концерт, чтобы завоевать обожавшую Караяна публику, — именно этот концерт мы сейчас и обсуждаем. Аббадо избрал для исполнения Первую симфонию Брамса, произведение, настолько вошедшее в немецкое сознание в качестве акта утверждения неразрывности культурной традиции, что многие называли его «Десятой Бетховена». Зал наполнили ветераны концертов — серебристые волосы, дуэльные шрамы, — люди, крепко державшиеся за предубеждения прошлого.

Аббадо заставил их расплыться в улыбках, начав симфонию с подтверждения своей абсолютной надежности, с безупречного звучания. На подрывные намерения его намекали лишь редкие фразы деревянных духовых. Средняя часть симфонии получила пышное убранство, открывающее финал адажио никогда, даже под лазерным взором Караяна, не звучало так лучезарно. Однако, как только пришел черед главной темы, которую старый дирижер исполнял со множеством изменений темпов и наполнял знамениями искупления, Аббадо попридержал оркестр, умерив динамику и позволив мелодии неуловимым образом произрасти

из предшествовавшей ей музыкальной ткани. И когда она развернулась в полную ширь, мир залил совсем иной свет, мягкий и менее агрессивный. То был миг открытия, новой зари. На следующее утро Аббадо в присутствии многих свидетелей (и моем в том числе) подписал долгосрочный контракт с прежним лейблом Караяна и приступил к преобразованию оркестра. Когда десять лет спустя он сошел с подиума, в оркестре едва ли оставался хотя бы один музыкант времен Караяна, а сам дух исполнительства превратился из архаично повелительного в фешенебельно импозантный. Тем не менее, оркестр так и остался элитарным, отказывавшимся допускать на прослушивания музыкантов из прежней Восточной Германии, да и из восточной половины своего города тоже. При всей ее поразительной силе Первая Брамса оказалась зарей обманчивой.

86. Crumb: Black Angels (with Marta: Doom, A Sigh; Shostakovich: Eighth Quartet; etc.)

Kronos
Warner (Elektra Nonesuch): San Francisco, 1990 [446]

В разгар Вьетнамской войны молодой скрипач с Западного побережья США, уже ложась спать, услышал в ночной радиопрограмме струнный квартет под названием «Черные ангелы», выразивший, как ему показалось, все разочарования, порожденные в нем бессмысленным военным конфликтом. Именно тогда Дэвид Харрингтон решил попытаться изменить облик современной камерной музыки, обратив ее в силу, которая способна порождать перемены.

В то время модернизм разделился на два лагеря, один беспощадно исповедовал серийную технику, другой оставался интеллектуально бездеятельным, один был одержимым теорией, другой простым до инфантильности. Харрингтон считал, что его квартет, «Кронос», должен играть музыку любых стилей, не вынося о ней никаких суждений. Квартет исполнял головоломного Пандерецкого в тюрьме «Сан-Квентин» и расширенную версию «Сиреневого тумана» Джимми Хендрикса в священных стенах «Карнеги-холла». Взлохмаченные парикмахерами, одетые по самой последней моде музыканты «Кроноса» легко переходили от акустических инструментов к электронным, они дали сотни мировых премьер и привлекли внимание международной публики к десяткам композиторов — Скалторпу, Гурецкому, Голихову, Волансу, Франгису Али-Заде, Пьяццоле.

То, с чего все началось, «Черные ангелы» Джорджа Крамба, появилось в их втором альбоме вместе с написанным во время войны квартетом Шостаковича, протестом против этнических чисток в Румынии Чаушеску и адаптациями произведений Иштвана Марты, Чарльза Айвза и Томаса Таллиса. Во всех восемнадцати минутах звучания Крамба невозможно найти ни единого мига утешения. Этот квартет, вырастающий из другого — шубертовского «Смерть и девушка» — и пестрящий цитатами из классики, открывается зудением электронных насекомых, напоминающим сошедшую с ума ночную музыку Бартока, и через лабиринт имитаций тех звуков, что «создаются костями и флейтами» и «потерянными колоколами», устремляется к средневековой паване и отголоскам «*Dies Irae*». По партитуре его рассыпаны в виде ключей числа, седьмые и тринадцатые, указывающие на последовательности электронных звуков, и каждая такая последовательность служит симметричным откликом на те, что ее окружают. Спустя некоторое время строгая логика этого произведения преодолевает все его несоразмерности, и ухо начинает улавливать надежду на ждущие впереди лучшие времена. Не существует лучшего музыкального мемориала полных фальсификаций и нерешительности лет правления Никсона, а сама эта запись стала фундаментом всего того, чего стремился достигнуть «Кронос».

Я слышал, как «Кронос» играл «Черных ангелов» в кампусе Беркли перед слушателями с рюкзачками, прогуливавшимися, точно на рок-концерте, по лужайкам, и замиравшими, вслушиваясь в пассажи, которые представлялись им исполненными смысла лично для них. Это вспыхивавшее и угасавшее внимание публики ничуть не сказывалось на сосредоточенности музыкантов. Напротив, они старались приладиться к настроению аудитории, переходя, если какая-то из исполняемых ими вещей оказывалась неспособной захватить внимание слушателей, к чему-то вроде джем-сейшн. То была камерная музыка века пост-модернизма, требующая коротких приливов внимания, плюс визуального воображения. Крамб создал формулу: остальное доделал «Кронос».

87. Handel: Messiah

Philharmonia Baroque Orchestra/Nicholas McGegan

Harmonia Mundi: University of California at Berkeley (Hertz Hall), 4–7 January 1991 [447]

В эпоху революции «ранней музыки» «Мессия» стал

доступным для всех, и каждый предположительно аутентичный аятолла этой революции, создавал, записывая его, собственную доктрину. Вы можете получить датируемое по углероду исполнение, которым дирижировал Кристофер Хогвуд; хор из шестнадцати человек, руководимый Гарри Кристоферсом; исполняемую Полом Мак-Кришем партитуру, которую Гендель подписал, преподнося ее лондонскому приюту для подкидышей; безудержные темпы Джона Элиота Гардинера — собственно говоря, вы можете получить все, кроме излюбленных массовых исполнений, отвергнутых муллами как безнадежно еретические и являющиеся в век музыкальной аскезы политически некорректными.

В эту дискуссионную кучу-малу и ворвался живущий в Калифорнии англичанин Николас Мак-Геган со своим «Мессией-сделай-сам», излагающим все известные варианты исполнений, осуществленные при жизни Генделя, на комплекте CD, который позволяет слушателю выбирать, сидя у себя дома, предпочтительные для него комбинации. «Мессия» Мак-Гегана содержит на несколько часов больше музыки, чем любой другой, и позволяет воссоздать девять отчетливо различимых версий этого произведения. Ария «*But who may abide the day of His coming*»[448] поется, согласно строгой традиции, контратенором, однако на дисках имеются и ее альтернативы, исполняемые басом и сопрано, причем каждая существенно отличается от других, а также и простой речитатив для тех, кто предпочитает обходить стороной грандиозную мелодию Генделя. Наличие двух вариантов «*He was despised*»[449] — один для альта, другой для сопрано — дает бонусный выбор любому увлеченному гендельянцу, в целом же, этот комплект представляет собой самую увлекательную из когда-либо придуманных музыкальных комнатных игр.

Либерализм Мак-Гегана был, что и понятно, встречен в штыки дирижерами-фундаменталистами, и облаян их карманными критиками, однако логика его безупречна, а понимание музыки вдохновляет. В этой записи присутствует совершенно сенсационное пение тогда еще неизвестной сопрано Лоррен Хант (впоследствии Лоррен Хант-Либерсон), меццо-сопрано Патрисии Спенс, контратенора Дрю Минтера, а хором Беркли умело руководит университетский музыковед Филипп Бретт, давно уже пытающийся доказать, опираясь для этого на неосновательные свидетельства, что Гендель был неукоснительным геем. Ученость, сплетни и гламур — именно то, что Гендель прописал.

88. Gorecki: Third Symphony

Dawn Upshaw, London Sinfonietta/David Zinman
Nonesuch: London (CTS Studios, Wembley), May 1991 [450]

Никому не известный композитор Хенрык Миколай Гурецкий попал в чарты в 1993 году со своей разошедшейся на CD тиражом в три четверти миллиона Третьей симфонией, финал которой написан для сопрано на слова надписи, оставленной какой-то девочкой на стене гестаповской тюремной камеры. Этот поляк из Катовиц, заслонявшийся, точно щитом, застенчивостью, оказавшись в Брюсселе за круглым журналистским столом, ничем свой успех объяснить не смог. Я помню невысокого темноволосого мужчину, несомого приливной волной популярности, которую сам же он и привел в движение. «Моя симфония не имеет никакого отношения к войне, — настаивал он, — это две симметричных жалобы — ребенка, обращенная к матери, и матери, обращенная к ребенку.»

Гурецкий сочинил свою Третью симфонию за семнадцать лет до того, как отклик католика на атональный модернизм, с одной стороны, и на державший его страну в железных тисках черно-белый коммунизм, с другой. Скорее медитативная, чем минималистская, симфония исполнялась на фестивалях современной музыки, становясь при этом объектом всеобщего осмеяния, и дважды записывалась региональными лейблами, не получая никакого признания. Для того, чтобы выявить ее духовную высоту, потребовался голос Даун Апшоу, оркестр «Лондон-симфониетта» и наделенный редкостной проницательностью дирижер.

Запись то и дело натыкалась на препятствия. Для ее сеансов был арендован в Килберне, северный Лондон, собор Св. Августина, который стоит на пересечении оживленных улиц, и инженер Тони Фолкнер предупредил, что уличный шум может пагубно сказаться на общей атмосфере записи, а затем перенес ее в студию, расположенную в Уэмбли, что повлекло за собой большие дополнительные расходы. Участникам записи объявили, что запись будет отменена, если они не согласятся на половинную оплату; агент Апшоу посоветовал ей взять наличные вместо роялти. Когда был записан последний вариант, а о диске все и думать забыли, продюсер Колин Мэтьюз, сам бывший искусным композитором и специалистом по Малеру, повел всю команду в дешевый индийский ресторанчик.

К Рождеству следующего года диск продавался на Оксфорд-стрит со скоростью одна штука в минуту. За Гурецкого начали сражаться — кто больше предложит — музыкальные

издательства, а сам он замолк, не создав в следующие десять лет ни одной партитуры. На концертных исполнениях симфония с громом проваливалась, успех ее таки и остался ограниченным пределами записи. Однако композитор вернулся домой довольным, зная, что обошел по продажам большинство поп-звзед мира.

89. Mahler: Sixth Symphony

London Philharmonic Orchestra/Klaus Tennstedt
EMI: London (Royal Festival Hall), November 1991 [451]

Никто из тех, кому довелось увидеть Клауса Тенштедта за дирижерским пультом, никогда не забудет чувства неопределенности, которое предваряло его выступления. Назначенное время начала концерта проходило, часы отсчитывали минуту за минутой, а оркестр сидел на сцене, наполовину ожидая, что сейчас все будет отменено. Затем из-за кулисы выбегал, спотыкаясь, дряхлый человек. Он поднимался на подиум, улыбался наиробчайшей из улыбок, и начиналось исполнение музыки, равного которому не было до него, и не могло быть после. Сутью искусства Тенштедта была спонтанность, истинное проклятие для духа перфекционизма, царившего в студиях грамзаписи.

Тенштедт (1926–1998) был прирожденным музыкантом, далеко не интеллектуалом, перенявшим принципы дирижирования у своего отца, который служил концертмейстером в маленьком городе Галле, и взявшимся за дирижерскую палочку, когда он изувечил руку и вынужден был отказаться от карьеры скрипача. Коммунисты ему не доверяли, в Западной Германии он работал в провинции и оставался неизвестным, пока цепочка случайностей не привела его к взрывному дебюту в Бостоне, после чего к ногам Тенштедта легли и весь мир, и лейблы грамзаписи. Он ответил на этот успех серьезным нервным заболеванием. Ему пришла на выручку музыка Густава Малера, ставшая лейтмотивом его неспокойной жизни.

Малер Тенштедта целиком и полностью интуитивен, он ничего не ведает об ученой музыкальной критике и пропитан личным опытом. Начальные такты Шестой, сказал он мне однажды, предвещают топот нацистских сапог, а ее мрачный финал олицетворяет бессилие личности перед тиранией государства. Эти воззрения подсознательно встраивались в его исполнительство — без недвусмысленно выражавшей их жестикуляции и пояснений на репетициях. Каждый концерт

Тенштедта в одинаковой мере обогащался и минутным порывом, и сознательным предвидением.

Его подход к Малеру был повествовательным, один эпизод безжалостно сменялся другим, пока давление не становилось невыносимым и не разражался катарсис. В Шестой он уравновешивал ужас начальной темы пассажами, полными глубокого сострадания, наращивая темп вплоть до лихорадочного Скерцо и наделяя Анданте беспримерной нежностью. В финале же, мрачнее которого нет во всем симфоническом репертуаре, он допускал отзвуки утешения. Сотрудники Би-Би-Си простояли, не шелохнувшись, все 90 минут Тенштедтовского исполнения Шестой, словно окаменев от его напряженности. Студийная запись, в 1983-м сделанная EMI в «Кингсуэй-холле», лишена присущего Тенштедту бесстрашия канатоходца и чрезмерно отполирована за монтажным столом. Живое концертное исполнение, произведенное им, когда он вернулся на подиум после лечения от рака горла, оказалось не столь безудержным, как прежде, но более глубоким в его неотразимой окончательности. Рак и вечные сомнения в себе привели искусство Тенштедта к трагическому, запинающемуся завершению.

90. Goldschmidt: The Magnificent Cuckold

Roberta Alexander, Robert Wörle, Deutsche Symphonie-Orchester/Lothar Zagrosek

Decca: Berlin (Jesus-Christus-Kirche), November 1992 [452]

Купаясь в прибылях, которые принесли ей «Три тенора», «Decca» приступила к поискам композиторов, чья музыка была запрещена нацистами и заслуживала воскрешения. Кто-то направил продюсера Майкла Хааса к старику Бертольду Гольдшмидту, жившему все в той же двухкомнатной квартире — в Белсайз-парк на северо-западе Лондона, — которую он, обратившись в беженца, снял в 1935 году. Гольдшмидт, обнаружил Хаас, был не просто живым свидетелем искусства Веймарской республики, но и одним из самых ярких его голосов. Опера «*Der gewaltige Hahnrei*» увидела в феврале 1932 года триумфальную премьеру в Мангейме и была на пути в Берлинскую государственную оперу, когда Гитлер наложил запрет на произведения евреев.

Хаас выбрал ее в качестве краеугольного камня серии «*Entartete Musik*»[453] — название, присвоенное нацистами «вырожденческому» искусству, объявленному ими вне закона.

Гольдшмидт, которому было уже под девяносто, руководил проводившимися в Берлине сеансами записи. В свободное время он прогуливался, собирая дикорастущие помидоры на пустыре, под которым крылся бункер Гитлера, сидел со мной в кафе на Курфюрстендамм, уверяя меня: ничто, вообще говоря, не изменилось. Нацизм, говорил он, был коротким, трагическим помрачением ума, сноской в книге истории.

Его опера — это комедия супружеской ревности, мелодически сплетенная вокруг неотразимой, но добродетельной Стелы, которую спела американская сопрано Роберта Александер. Лихорадочная начальная тема приводит Гольдшмидта на хорошо знакомую ему территорию, лежащую где-то между Вайлем и Хиндемитом, с маячащими впереди Бриттеном и Шостаковичем. Комичность излагаемой любовной истории определяется сладострастной чередой музыкальных совращений, в которых на равных участвуют и деревянные духовые, и поющие персонажи оперы, хотя открывающее третье действие «*Du und ich und ich und du*»[454] — эпизод чисто комический.

Лотар Загрошек дирижировал оркестром с искусной страстностью, и на последнем ее публичном представлении в Берлинской филармонии опера заслужила шумные овации. Была она поставлена и в «Комише опер» — через шестьдесят лет после предполагавшегося дебюта. Запись «Рогоносца» продавалась очень хорошо и стала флагманом серии, однако корпоративные сокращения середины девяностых положили конец «*Entartete Musik*», последнему крупному образовательному проекту индустрии грамзаписи.

91. Verdi: La Traviata

Angela Gheorghiu, Frank Lopardo, Leo Nucci,
Royal Opera House Orchestra and Chorus/Georg Solti
Decca: London (Royal Opera House), December 1994 [455]

Для своего сентиментального возвращения в «Ковент-Гарден», коим он правил в 1960-х, Георг Шолти избрал оперу, которой по какой-то причине никогда не дирижировал, и которую вынужден был разучивать, начиная с нуля. Режиссером-постановщиком стал Ричард Эр, глава британского «Национального театра», человек, который неприязненно относился к искусственности оперы вообще и никогда ни одной не ставил. Попав в оперный театр, Эр с испугом обнаружил, что певица зарабатывает здесь, выходя на сцену, в десять раз больше величайшей из шекспировских актрис. В подходе его к *этой* опере

ощущается пуританская горечь, ничего хорошего, вообще говоря, не предвещавшая.

Помогло вмешательство счастливого случая. Появившаяся словно бы ниоткуда сопрано, дочь румынского железнодорожника, привлекла внимание ведавшего подбором исполнителей служащего «Ковент-Гардена» через несколько недель после того, как она окончила Бухарестскую консерваторию. Большеглазая красавица, напоминавшая своей необузданностью Каллас, Анжела Георгиу обладала полным набором вокальных и драматических данных и получала приглашения на самые разные роли — в том числе и от Пласидо Доминго. Шолти и Эр сошлись на том, что она — идеальная Виолета.

Вне сцены жизнь Георгиу совершила поворот неожиданный. Французско-итальянский тенор Роберто Аланья прилетел, похоронив жену, чтобы спеть Ромео в опере Гуно. За кулисами между этими двумя проскочила некая искра и спустя недолгое время они поженились. «Публике повезло, что у нее есть мы» — заявил Аланья. Британский театральный режиссер Джонатан Миллер называл эту чету «оперными Бонни и Клайдом». «Мет» уволил обоих, как когда-то Каллас. Впрочем, все это было еще впереди.

Щолти, предчувствуя экстраординарный дебют, упросил Би-Би-Си заснять премьеру. Ветеран музыкальной критики Эндрю Портер писал: «Я увидел одно из тех исполнений, в которых значение имеет лишь настоящее: память твоя словно бы выцветает и ты забываешь все, что знаешь об опере, забываешь о любых сравнениях»[456]. «Decca» поспешила прислать группу звукозаписи.

Как ни грубоваты бывают иногда записи живых исполнений, Шолти дирижирует этой оперой с поразительным сопереживанием, да и вторые роли поются на редкость хорошо, — и все же, именно Георгиу захватывает ваше внимание, демонстрируя магнетизм, для дивы ее поколения неслыханный. Исполняемое вполголоса вступление «*E strano*»[457] соединяет воодушевление и страх с сексуальной самоуверенностью, слепящей, как электрический разряд. Подобно тому, как это было с Каллас в «Тоске», вы чувствуете: эта женщина не остановится ни перед чем, включая и убийство. Блестящая и безупречная во всем, что касается голоса и артикуляции, Георгиу полностью затмевает Сазерленд и Паваротти (также записавших эту оперу в «Decca»), ведя роль Виолеты с потрясающей убежденностью, и для того, чтобы понять: вы присутствуете при восхождении не звезды даже, а целой кометы, никакие овации публики вам не требуются.

Royal Scottish National Orchestra/Georg Tintner
Naxos: Glasgow (Henry Wood Hall), 1996 [458]

В 1988 году возник новый классический лейбл, продававший CD по цене в три раза меньшей, чем привычная, — уже одно это заставляло людей покупать их. Оркестры, которые записывались на этих дисках, были провинциальными, солисты и дирижеры — никому не известными. Диски поступали из Гонконга и казались ориентированными на все возраставший и несколько неразборчивый вкус азиатского тигра к высокой культуре.

Критики встретили «Naxos» коллективным неодобрением. Однако отношение их переменилось с появлением у этого лейбла цикла симфоний Брукнера, цикла, который пробуждал живые воспоминания о старых мастерах — Клемперере, Фуртвенглере, Караяне. Пятая симфония с ее начальной тяжелой поступью, безупречной фразировкой, своеобразием ритмов и непоколебимой страстностью возвестила о появлении интерпретации неоспоримо авторитетной.

Дирижер, Георг Тинтнер, был не известен даже тем, кто маниакально отслеживает перемещения каждого маэстро. Изгнанный в 1938-м из Вены, где он дирижировал в «Фольксопере», Тинтнер бесплодно скитался по Австралии и Новой Зеландии, поражая оркестрантов своей строгостью и оскорбляя оркестровых менеджеров неукоснительной приверженностью принципам. Уже на восьмом десятке лет он нашел некоторое утешение в оркестре канадской Новой Шотландии, однако честолюбивые устремления его казались обреченными на провал, пока он не познакомился с владельцем «Naxos» Клаусом Хейнманом.

Хейман приступил к систематическим записям классического репертуара, представляя одного композитора за другим. Для записи Брукнера он заручился услугами двух немецких дирижеров и Ново-Зеландского симфонического, но ни один из этих маэстро не смог поладить с оркестрантами, оказавшимися публикой довольно сварливой. Тинтнер прилетел в Новую Зеландию, чтобы попытаться записать Шестую и Девятую симфонии, однако оркестранты повели себя безобразно и сеансы записи пришлось отменить. Хейман обратился к нескольким британским оркестрам — ни один из них не захотел рисковать своей репутацией, отдавшись во власть никому не известному дирижеру.

Лед тронулся благодаря шотландцам, которых воодушевила словно бы потусторонняя страстность Тинтнера, странным

образом отражавшая крестьянскую наивность Брукнера. Впрочем, интерпретация Тинтнера оказалась нравственно пророческой, даром, что для ее восприятия потребовались мерки величиной с готический собор. После начального Адажио в первой части возникает Анданте, предвещающие страдания и избавление от них; средние части представляют собой богатые деталями живописные полотна, изображающие сельскую жизнь, а финал переплетает в этом мастерском исполнении не только разрозненные темы всего восьмидесятиминутного сочинения, но и мимолетные отзвуки истории музыки — от Баха до Бетховена. Все и вправду выглядит так, точно Тинтнер целую жизнь дожидался возможности дать это исполнение. В следующие два года пребывавший в хорошей форме шотландский оркестр завершил запись цикла (три симфонии были записаны с Национальным симфоническим оркестром Ирландии). Появление каждой новой записи приветствовалось восклицаниями все более восторженными. Уже планировалась запись всех месс Брукнера, а «Английская национальная опера» подумывала о «Парсифале», которым должен был дирижировать Тинтнер, но тут восьмидесятидвухлетний дирижер, пораженный неизлечимым раком, бросился с высокого балкона. Его симфонии Брукнера были проданы тиражом в миллион копий, намного большим, чем у любого комплекта записей, выходившего и до него, и после.

93. The Hyperion Schubert Edition

Various artists with Graham Johnson (piano)
London, 1987-98 [459]

Тед Пери, мечтавший о музыке водитель микротакси, основал свой лейбл в скучнейшем углу юго-восточного Лондона, заняв для этого деньги у друга. Обретя платежеспособность, он обратился к лучшим в мире исполнителям *Lieder* с просьбой записать все песни Шуберта, коих насчитывается 631. Просьба его была столь дерзкой и столь искренней, что звезды, имевшие эксклюзивные контракты с большими лейблами, добивались от последних разрешения пойти навстречу щедрому «Hyperion'у» и поучаствовать в коллективном издании. Тут немало помогло и то обстоятельство, что подбором программ занимался, кропотливо поддерживая на каждом диске равновесие между песнями уже привычными и известными лишь посвященным, Грэм Джонсон, считавшийся одним из самых надежных аккомпаниаторов мира.

Уже ушедшие на покой Дженет Бейкер, Элли Амелинг и Бригитте Фасбендер вернулись, чтобы спеть свою последнюю

песнь; уже переставший в свои семьдесят с лишним петь Дитрих Фишер-Дискау частично исполнил «Прекрасную мельничиху»; опасно больная Арлен Оже записала с фортепиано и кларнетом несколько вызвавших сенсацию дисков. Свою последнюю запись сделала Лючия Попп, карьера которой оборвалась не менее трагически. К неуклонно разраставшейся компании исполнителей присоединились Маргарет Прайс и Петер Шрайер, Томас Хэмпсон и Эдит Матис и все это вылилось в сорок дисков, к которым прилагалась еще и книга с текстами песен.

Помимо названных мной музыкантов, в этой записи блеснули певцы только еще начинавшие, которых Джонсон привлекал к работе по мере развития цикла. Йен Бостридж, Кристин Шефер, Матиас Гёрне и Саймон Кинлисайд — все они были талантами будущего, изучавшими искусство интерпретации *Lieder* по мере их исполнения. Бостридж идеально невинен в «*Mein!*»[460], Энн Мюррей волшебна в «*Rückweg*»[461]. Обладатели некоторых наиболее славных имен уже отходили в прошлое, однако этот комплект должно судить не по его частям и даже не по их сумме. «Шуберт в издании „Hyperion“» — это одно из величайших достижений индустрии классической грамзаписи, тем более впечатляющее, что оно стало делом рук одного маргинального, вроде бы, человека. Это исторический памятник, уникальный и непревзойденный.

94. Beethoven: The Nine Symphonies

Tonhalle Orchestra/David Zinman
Arte Nova: Zurich (Tonhalle), December 1998 [462]

В начале 1950-х Артуро Тосканини утвердил симфонии Бетховена в качестве вершины, к достижению которой следует стремиться каждому записывающемуся дирижеру, и краеугольного камня любой коллекции грамзаписей. Последующие имитации быстро понизили установленную им планку. Герберт фон Караян, примерно в то же время энергично записавший цикл с принадлежавшим EMI оркестром «Philharmonia», обращался к нему еще четыре раза. Его датированный 1962-м, выпущенный DG комплект записывался в пору возведения Берлинской стены и стал своего рода вызовом сразу и коммунизму, и американскому «обществу потребления». Берясь за Бетховена, Караян старался добиваться как все большей чистоты и совершенства звучания, так и доказывать свое коммерческое превосходство.

В Лондоне Отто Клемперер противопоставлял эффектам

Караяна духовные истины предыдущего века, его мятежные темпы отражали ворчливую мизантропию композитора. А затем началась игра самолюбий на понижение — почти каждый записывавшийся дирижер требовал, чтобы ему дали возможность записать собственный бетховенский цикл. Первыми финишировали Хайтинк, Шолти, Йозеф Крипс и Андре Клюитанс, за ними последовали Бернстайн (дважды), Вацлав Нойман, Кубелик, Бём, Вольфганг Заваллиш, Колин Дэвис, Невилл Мэрринер, Вальтер Веллер, Чарлз Макеррас, Гюнтер Ванд и Курт Мазур. Аббадо брался за цикл дважды, его архи-соперник Мути — тоже. Кристофер Хогвуд возглавил атаку оркестров, игравших на исторических инструментах, за ним последовали Гардинер, Норрингтон, Рой Гудмен и Арнонкур, комплект которого разошелся миллионным тиражом. Полки магазинов стонали под грузом бетховенских излишков, а породившие эту инфляцию маэстро требовали все большего и большего.

Саймон Рэттл, преподавая Венскому филармоническому премудрости «ранней музыки», попробовал обучить старого пса новым трюкам и получил в итоге неудовлетворительное гибридное сочетание. Даниэль Баренбойм попытался привить манеру Фуртвенглера берлинской «Государственной капелле» и достиг результата равно сомнительного. Интерпретация обращалась в имитацию. В конце концов, терпение лейблов грамзаписи лопнуло и они закрыли двери для бетховенских циклов. Предполагалось, что записи Рэттла и Баренбойма окажутся последними, еще способными дать коммерческие результаты благодаря известности дирижеров и любопытству публики, желающей посмотреть, что они могут добавить к уже существующему канону.

А затем со стороны дешевенького лейбла повеяло свежим воздухом. Дэвида Цинмана, долго остававшегося недооцененным американского дирижера, работавшего в Балтиморе и Цюрихе, увлекла научная реставрация оригинальных рукописей Бетховена, которую осуществил британский музыковед Джонатан Дель Мар, проявивший дотошнейшее внимание к указаниям композитора. Цинман получил право первой записи этих партитур, но столкнулся со значительным скептицизмом. Впрочем, все сомнения улетучились при первых же звуках «Героической», чьи темпы оказались живыми, а текстура спокойно прозрачной в сравнении с Рэттлом или Баренбоймом, да и любыми теоретически более аутентичными версиями, исполненными на исторических инструментах. В руках Цинмана музыка, перемежающая эпизоды трогательные и мистические, стала едва ли не танцевальной.

Перечисление примеров превосходства этой записи над другими было бы занятием чрезмерно утомительным, ибо они несчетны. Пятая обладает самым естественным со времени Клайбера развитием; «Пасторальная» неотразимо соблазнительна; Седьмая отличается монументальностью структуры; а Адажио Девятой приобрело совершенно камерное качество поразительной интимности. Эта музыка исполняется словно бы после генеральной уборки, оркестранты играют ее с живостью и широко раскрытыми от удивления перед кристальной чистотой цифровой акустики глазами. В музыке отсутствует тщеславие, отсутствует личность самонадеянного маэстро. Цинман строго придерживается партитуры, почти ничего к ней от себя не добавляя. Дель Мар указал в партитуре места, в которых слушатель действительно должен получать нечто, отличающее это исполнение от прочих, — волнующую новизну.

Многие музыканты цюрихского оркестра носили фамилии чешские и венгерские, они, как и Венский филармонический, были по праву рождения владельцами культурного наследия центральной Европы. Перед нами Бетховен, сыгранный умелыми руками, дружелюбный, наиновейший по его научным основам и свежий, как альпийский луг после дождя. Это раритет классической грамзаписи, подлинно новое слово.

95. Stravinsky: Rite of Spring (with Scriabin: Poem of Ecstasy)

Kirov Orchestra/Valery Gergiev
Philips: Baden-Baden (Festspielhaus), 24–27 July 1999 [463]

Игорь Стравинский записал этот источник музыкальных бед дважды, в ошеломляюще разных темпах. Пьер Монтё, дирижировавший в 1913-м скандальной парижской премьерой, также сделал две противоречащих одна другой записи. Современные интерпретации композитор осмеивал, в особенности выделив для поношений личного характера Караяна и Булеза; похоже, никакое изложение «Весны» удовлетворить его способно не было.

Противоречива сама партитура этой вещи — с одной стороны, она содержит математически точные указания Стравинского, с другой, пропитана буколическим неистовством ритуального танца и образует метафору врожденного качества матушки-России — неуправляемости. Это не то произведение, которое можно исполнять, соблюдая осторожность. Что касается его записей, ближе всего к необузданности, которой требует эта музыка, подошли Бернстайн и совсем еще молодой Рэттл

(дирижировавший Молодежным оркестром Великобритании).

Одной летней ночью в Роттердаме я наблюдал за тем, как два грузинских пианиста прорываются сквозь переложение «Весны» для двух фортепиано, заставляя вздрагивать оконные стекла и нервных жителей города. Когда они закончили, из-за кулис вышел к репетиционному фортепиано Валерий Георгиев и еще раз сыграл эту вещь — в две руки и с угрозой, от которой по спине пробегал холодок.

Я пробродил с Гергиевым по городу до четырех утра, обсуждая сравнительные достоинства Стравинского и Прокофьева (которого он в то время предпочитал). Родившемуся на Кавказе и выросшему в замкнутом кругу советской аристократии (дядя его был конструктором танков и любимцем Сталина), Гергиеву трудно было проникнуться умонастроениями воспитанного французской гувернанткой западника Стравинского, да и никакой приязни к такого рода роскоши он не питал. Его понимание «Весны» интуитивно: он знал, из чего она выросла — из полных насмешки ритуалов племенного соперничества, которое создало и его страну. Именно такие ритуалы образуют ядро «Весны», буйной и настороженной, принадлежащей к цивилизации, которая предшествовала нашей. Это естественная среда обитания Гергиева и он правит ею, как лев. Ничто в его исполнении не удостаивается уважения, с почтением оно относится лишь к победителю. Фразировка, столь сложная, что многие маэстро переписывали партитуру, убирая деление на такты, передается им с небрежным мастерством. Оркестранты Кировского играют, как одержимые. Такой «Весны» не было еще никогда.

96. Berlioz: Symphonie Fantastique

London Symphony Orchestra/Sir Colin Davis
LSO Live: London (Barbican Hall), 29–30 September 2000 [464]

Когда на стене появились грозные письмена и всем стало ясно, что крупные лейблы грамзаписи больше не будут вкладывать деньги в классическую музыку, оркестры пришли в отчаяние. Станет ли кто-нибудь слушать их без рекламы, которую обеспечивали записи, смогут ли люди отличать один оркестр от другого? Что станет с их почтенными репутациями? Неужели это конец?

Первым головоломку решил Лондонский симфонический. Вместо того, чтобы выпрашивать у лейблов работу, он начал записывать собственные концерты со своим главным дирижером, платя музыкантам обычные концертные гонорары и обещая

небольшие роялти в будущем — в случае, если запись принесет прибыль.

Колин Дэвис, в 1970-х дирижировавший первой осуществленной компанией «Philips» записью берлиозовского цикла, снова обратился к своим ранним триумфам, но теперь уже опираясь на опыт и размышления зрелого возраста. Тот цикл содержал немалое число незабываемых интерпретаций, в том числе прекрасно спетых «Троянцев», оперы, записи которой встречаются редко. Однако ни одно произведение Берлиоза не требует такой опытности дирижера и энергии оркестра, как переливающаяся психоделическими красками «Фантастическая», мир звуков, опьянявший каждого великого маэстро — начиная с Малера и Тосканини и кончая дирижерами нашего времени (Бернстайн добавил к записи, осуществленной им в CBS, импровизированную лекцию, озаглавленную «Берлиоз отправляется в путь»). Сделанная в 1974 году запись Дэвиса в течение трех десятков лет возглавляла составляемые критиками списки. Чтобы затмить это выдающееся исполнение, он внес в партитуру структурные усовершенствования и увеличил акустический размах фантазии Берлиоза, слегка переиначив направленность ключевых эффектов. Далекий диалог пастухов (соло гобоя и английского рожка) в начале «Сцены в деревне» приобретает в этой интерпретации сходство с широкоэкранным фильмом. Возникающие в ней барабанные раскаты становятся для слушателя полной неожиданностью.

Расчетливое использование пространственных различий и сопровождающие живое исполнение шумы делают эту запись в корне отличной от студийных. Ее продюсером и звукоинженером были ветераны лейблов высшей лиги Джеймс Маллинсон и Тони Фолкнер. Диск вошел в Японии в первую десятку и утвердил использование собственного лейбла как практически реализуемый вариант существования оркестров в мире, каким он стал после кончины классической грамзаписи.

97. Shostakovich: Fifteenth Symphony

Cleveland Orchestra/Kurt Sanderling

Erato: Cleveland (Severance Hall), 17–18 March 2001 [465]

Двойственность — неотъемлемое качество симфоний Шостаковича. На официальный слух, они звучали как гимны, восхвалявшие советскую систему, а русской публике передавали ощущение отстраненности от этой системы, чувство общей с композитором печали — то был своего рода музыкальный

самиздат.

Несмотря на разбросанные по симфониям ключи к двойной жизни Шостаковича, западные дирижеры умышленно создавали неверные их интерпретации, преследуя при этом собственные цели. Обуянный жаждой власти Караян объявил антисталинскую Десятую симфонией, которую хотел бы написать он сам. Хайтинк исполнил цикл симфоний Шостаковича, выдерживая нейтралитет маленькой нации. Шолти блефовал и буйствовал, Превен был кинематографичным, Орманди банальным, а Бернстайн театральным.

После падения коммунизма интерпретации начали отдавать чрезмерным крючкотворством — в каждой ноте Шостаковича норовили отыскать скрытый смысл, а ученый мир разделился на два враждующих лагеря. Двойственность, бывшая некогда секретом лишь наполовину, утратила посреди ожесточенно саркастичных публичных дебатов присущий ей заряд. Для несостоявшихся музыковедов и нераскаянных бывших коммунистов Шостакович обратился в подобие футбольного мяча.

Существовал ветеран, которому была известна вся правда, однако рассказывать ее кому-либо — кроме оркестрантов, с которыми он репетировал, — этот человек отказывался. Бежавший от Гитлера Курт Зандерлинг был когда-то вторым дирижером оркестра Ленинградской филармонии. Его шеф, Мравинский, дал премьеры большинства симфоний Шостаковича, однако близких отношений с композитором никогда не поддерживал. Зандерлинг же, дирижировавший вторыми исполнениями, был его конфидентом.

Работая с американскими оркестрами, музыканты которых ничего не знали о страхах и лишениях жизни советских людей, он терпеливо объяснял, что туба создает язвительный портрет партийного аппаратчика, впервые вырвавшегося за границу, а пикколо иронически изображает самонадеянность власти.

Уже на исходе восьмого десятка лет Зандерлинг взялся за одну из глубочайших загадок Шостаковича — за его последнюю симфонию, которая начинается спародированной фразой из россиниевского «Вильгельма Телля», а завершается — после многих не содержащих почти ничего, кроме самого Шостаковича, страниц — малеровской фрагментацией. Было ли это свидетельством отчаяния? Вызова? Поражения? Зандерлинг показывает ландшафт, исполненный мрачной красоты, умирающего человека, который обозревает свой жизненный путь, и в богатой цитатами из прежних вещей композитора симфонии постепенно вызревает мысль о том, что не все было напрасным. В ней нет мессианской проповеди, нет предлагаемых преемникам

пустых надежд — это сокровищница красот и тайн музыки, материала, из которого состояла жизнь. Кливлендцы приняли это произведение близко к сердцу, сыграли его без интонационной фальши, и симфония обрела, наконец, возвышенный смысл.

98. Ligeti: Atmosphéres, Aventures (Music from the Film 2001)

Berlin Philharmonic Orchestra/Jonathan Nott
Teldec: Berlin (Philharmonie), 13–16 December 2001 [466]

Венгерский модернист Дьёрдь Лигети изумился, узнав, что его музыка получила глобальную аудиторию благодаря фантастическому фильму Стенли Кубрика «2001 год: Космическая Одиссея». Он отправился в кинотеатр и совершенно справедливо прогневался. «Атмосферы» и другие сочинения Лигети не только были использованы без его разрешения, еще и часть «Приключений» оказалась искаженной переложением для электронных инструментов. Лигети обратился в суд, где голливудские юристы разбили его в пух и прах, после чего издатели композитора посоветовали ему удовлетвориться 3500 долларов — «жалкой суммой». Впоследствии он говорил: «Фильм мне нравится. И то, как в нем использована моя музыка, я считаю верным в художественном отношении».

То был не просто обычный саундтрек, поскольку Кубрик изменил саму методу использования музыки в кино, обратив ее из средства, которое позволяет создать у зрителя ту или иную эмоцию, в отдельное, полноправное художественное измерение. В финале фильма, продолающемся двадцать одну минуту, музыка Лигети звучит, не прерываясь ни единым словом, в течении шестнадцати минут — протяженность, за которую другой композитор с готовностью отдал бы жизнь.

После того, как юридические вопросы были улажены, режиссер продолжал обильно использовать произведения Лигети, получая на то разрешение композитора: в «Сиянии» (1979) звучит кусок «Далекого», в фильме «С широко закрытыми глазами» — «*Musica ricercata*». Лигети присутствовал на немецкой премьере последнего фильма Кубрика, появившись на ней под руку с его вдовой.

Вследствие судебного разбирательства, CD с саундтреком «2001» выпущен не был, а ко времени, когда это стало возможным, исполнение ее в фильме уже перестало отвечать современным стандартам. Швейцарский меценат Винсент Мейер дал деньги на то, чтобы «Sony Classical» записала с оркестром «Philharmonia» и Эса-Пекка Салоненом всего оркестрового

Лигетти, однако Питер Гелб этот проект закрыл, а тем временем и Лигети рассорился и с оркестром, и с Салоненом. «Teldec» предложил ему лучший из европейских оркестров, однако от работы над записью отстранил — во избежание вмешательства композитора в процесс. Берлинский филармонический, которым управлял британский дирижер Джонатан Нотт, сыграл его музыку с клинической чистотой и ошеломляющей точностью, нередко создавая звуковой ландшафт, который определенно пришелся бы по душе режиссеру фильма. Вещи эти, по оценке композитора «статичные», временами словно бы и сами вслушиваются в трепетную ночную музыку, которую Барток извлек когда-то из глубин своей никогда не спящей страны.

99. Purcell: Dido and Aeneas

Le concert d' astrée/Emmanuelle Haim
EMI Virgin: Metz (Arsenal), 14–16 March 2003 [467]

Женщин-дирижеров индустрия грамзаписи признавать отказывалась. Нескольким из них удалось выпустить по символическому диску-другому, однако контрактов на записи с ними никогда не заключали, и даже когда индустрия перешла в состояние свободного падения, казалось, что в этом смысле никаких перемен не предвидится. Но неожиданно две обладавшие совершенно разной подготовкой женщины взломали старый лед. Ученица Бернстайна Мэрин Олсоп столь успешно справилась с обширным американским репертуаром, записав его для прижимистого лейбла «Naxos», что ей доверили запись брамсовского цикла. А французская клавесинистка Эмманюэль Аим летом 2001 года продирижировала в Глайндбёрне «Роделиндой» Генделя и получил дирижерский контракт от «EMI Virgin».

Как клавесинистка Уильяма Кристи, Аим уже успела привлечь к себе внимание Саймона Рэттла и Клаудио Аббадо. Она создала свой собственный «*Concert d'astrée*» и вскоре начала пользоваться у главных симфонических оркестров мира спросом в качестве приглашенного дирижера. Не связанная по рукам и ногам доктриной аутентичности, Аим избрала для постановки трагического шедевра Перселла солистов «большой оперы», Сьюзен Грэм и Йена Бостриджа, и подрядила берлинского хормейстера Саймона Хэлси для руководства вокальным ансамблем, используя, однако же, в оркестре старинные инструменты и дирижируя из-за клавесина.

Несмотря на риск, который неизменно сопряжен с

привлечением к делу носителей прославленных имен, исполнение оперы, увлеченное и лирически чистое, стало результатом сотрудничества равных. Грэм чувствует себя в барочной музыке, как рыба в воде, а Бостридж сообщает особую элегантность своему мускулистому и мужественному герою. Музыка эта записывалась уже не один раз и оперных див, тягавшихся за первенство в ней, более чем хватало — довольно назвать Дженет Бейкер, Марию Юинг, Джесси (хотите верьте, хотите нет) Норман, Эмму Кёркби и Кирстен Флагстад, — однако Грэм выглядит здесь первой среди равных, что и венчает достоинства записи. Чувства, которые охватывают слушателя, когда Дидона «ложится в землю», ошеломляют тем сильнее, что порождаются они исключительно звуком — самой смерти героини мы не видим. Возможно, перед нами последний пример торжества записи оперы над любыми ее постановками.

100. Debussy: Preludes

Pascal Rogé

Onyx: La Chaux-de-fonds, Switzerland (Salle de musique), January 2004 [468]

В самый разгар крушения индустрии классической грамзаписи двое прежних ее руководителей встретились за завтраком, чтобы обсудить свои сузившиеся перспективы. Пол Моузли, работавший в маркетинговом отделе «Decca», и Крис Крейкер, продюсер примерно 400 записей, были владельцами скромного лейбла «Black Box», испустившего дух при слиянии корпораций. А как же исполнители? — спросили они друг у друга. Как быть тем только еще восходящим звездам, которых усердно рекламировали ведущие лейблы и которые теперь, в середине жизни, будут за ненадобностью отправлены на свалку? Наверное и в новой экономике известное имя должно чего-нибудь да стоить.

Основав новый лейбл, который получил название «Onyx», Крейкер и Моузли записали Викторию Муллову (некогда принадлежавшую «Philips»), Барбару Бонни (DG) и квартет им. Бородина (EMI), — все они исполняли в этих записях музыку, за которую никогда прежде не брались. Муллова, чьи развивавшиеся волосы только что не хлестали по лицам похоронно мрачных музыкантов ансамбля исторических инструментов, играла Вивальди. Бонни пела Бернстайна. Бородинцы записали программу, которую играли на концерте, посвященном шестидесятилетию их квартета. Однако настоящей находкой стал

брошенный «Decca» Паскаль Роже, записавший «Прелюдии» Дебюсси, которые не шли у него из головы еще с восьмилетнего возраста.

Роже — архетипичный мастер французского пианизма, унаследовавший щегольство Корто и проницательность Казадезюса. Стиль — вот что стало в его исполнении «Прелюдий» первостепенным. Маленький шажок в сторону, толика неверного вкусового оттенка и эффект всего цикла был бы погублен. Каждая прелюдия следует здесь по своему пути, холодному или теплому, безрадостому или *bien amusant*[469].

Избавленный от ожидания больших тиражей, Роже играет так, как ему хочется, погружаясь в текст и подтекст цикла, который редко исполняется полностью. Прелюдии, говорит он, написаны для исполнителя: «Я не могу знать, что способно понравиться слушателю, но сам я испытываю колоссальное наслаждение, создавая все эти звуки, ароматы, краски… Иногда меня даже охватывает чувство вины за то удовольствие, которое я получаю на глазах у публики. Это почти неприлично.»[470]

Переходя от «медленной и важной» поступи «Дельфийских танцовщиц» к «оживленной» игре ветра на равнинах, пианист остается озабоченным исключительно общей картиной и настроением. «Глубокий покой» затонувшего собора чудесным образом встает перед внутренним взором слушателя; сатирическая дань уважения Сэмюэлю Пиквику излагается самым чванным образом и оттого становится комичной вдвойне.

Мы получили запись фундаментальных, по любым меркам, музыкальных достоинств, равно как и показатель того, что может ждать музыку впереди, когда эпоху грамзаписи сменит какая-то иная, — это образец скромного начинания большого художника, тонкая, но крепкая нить, связующая прошлое с будущим. Еще до того, как была выпущена эта запись, Крис Крейкер получил высокий пост в «Sony-BMG», а «Onyx» — возможность использовать торговую сеть лейблов высшей лиги. И это стало проблеском, скорее всего, химерическим, начала новой эры.

Часть III
Помешательство: 20 записей, выпускать которые не следовало ни в коем случае

Что такое дурная запись? Это вовсе не та, которая сделана дурными музыкантами или дурно исполнена. Плохие записи, которые мы прекрасно помним и бережем, суть те, что делались с наилучшими намерениями, с привлечением превосходных исполнителей, и однако же, в той или иной частности ушли далеко в сторону от исходного замысла и обратились в карикатуру, в версальское зеркало, искажающее все, что в нем отражается.

У каждого коллекционера записей имеется для таких кошмаров особый шкафчик. Я отобрал с самой нижней полки моего двадцать, демонстрирующих ошибки и тщеславие индустрии грамзаписи, и все-таки остающихся, в самой их пустой извращенности, произведениями искусства. Мой выбор, субъективный, разумеется (хоть и определившийся после консультаций со многими исполнителями и продюсерами), является показательным в отношении того, что может пойти вкривь и вкось, когда мы стремимся достичь наивысших высот.

1. Bach: Concerto for Two Violins and Orchestra

Jascha Heifetz, RCA Victor Chamber Orchestra
RCA: Hollywood, 14 and 19 October 1946 [471]

Двойной концерт Баха представляет собой диалог двух скрипачей несхожих темпераментов. Давид Ойстрах сделал со своим сыном Игорем незабываемую запись этой музыки, венский концертмейстер Арнольд Розе исполнял ее со своей злосчастной (в конце концов, убитой нацистами в Освенциме) дочерью Альмой. Иегуди Менухин записал со своим учителем Джордже Энеску, затем, не столь успешно, с другим учеником Энеску французом Кристианом Ферра, а в годы более поздние — с китайским мальчиком из своей собственной школы, Йин Ли. Исаак Штерн избрал в партнеры молодого Пинхаса Цукермана, который затем повторил это сочинение со своим израильским другом Ицхаком Перлманом. Выбор партнера — жест столь же социальный, сколь и артистический.

Хейфец, будучи Хейфецем, записал концерт с самим собой. Его исполнение словно долбит ухо слушателя одиозностью, заданным с самого начала стремительным темпом, демонстрирующим презрение исполнителя к простоте барочной музыки. Аккомпанирует ему студийный ансамбль, который погоняется точно бичом (большую часть времени) взявшим на себя функции метронома кинокомпозитором Францем Ваксманом, не наделенным способностью вникать в интонационные тонкости. Адажио сладко, как патока, а финал выглядит движимым желанием поскорее покончить с этим делом и выйти под калифорнийское солнышко. Вы слушаете эту запись, и вам кажется, что она никогда не кончится — совсем как день, проведенный у дантиста.

Хейфец продержал оркестр ровно столько времени, сколько ему потребовалось для записи партии первой скрипки, и, распустив его, остался, чтобы наложить на сделанную запись партию второй, которую он играл, надев стальные наушники и обретя (как показывают сделанные во время сеанса записи фотографии) сходство с автогонщиком на старте. В некоторые моменты своего второго заезда он либо перестает слушать уже записанную музыку, либо оказывается неспособным угнаться за самим собой. В другие у него внезапно меняется настроение и он вообще перестает обращать внимание на первую скрипку. На финишной прямой тон его становится механически холодным. В качестве упражнения в нарциссизме — Хейфец встречается Хейфецом у поросшего кувшинками пруда — это исполнение вряд ли когда-нибудь найдет для себя ровню.

Надо полагать, великий скрипач сожалел о содеянном, поскольку пятнадцать лет спустя снова записал двойной концерт Баха в ратуше Уолтемстоу с лондонским оркестром под управлением Малколма Сарджента (коего он терпеть не мог) и Эриком Фридманом, единственным скрипачом, которого Хейфец признавал своим учеником. Записанный с этой, второй, попытки концерт звучит почти прекрасно.

2. Beethoven: Triple Concerto

Sviatoslav Richter, David Oistrakh, Mstislav Rostropovich,
Berlin Philharmonic Orchestra/Herbert von Karajan
EMI: Berlin (Jesus-Christus-Kirche), September 1969 [472]

Это была команда, о которой можно только мечтать — три самых великих артиста из тех, что когда-либо сходились вместе, чтобы сыграть непретенциозный, редко исполняемый концерт

Бетховена для скрипки, виолончели и фортепиано, написанный в банальной тональности до мажор. EMI, заполучив самого престижного дирижера мира, добавила к нему сливки советского исполнительского искусства, музыкантов, которые часто работали вместе у себя дома, но никогда за границей. Проект обошелся в изрядную сумму: один только Караян запросил 10000 фунтов задатка, однако это была одна из тех записей, при осуществлении которых денег никто не считает. Индустрия грамзаписи собрала, исполнившись честолюбия, команду, которую на сцене никогда, быть может, увидеть не удалось бы.

На сеансе записи, едва было покончено с приветственными объятиями, все пошло вкривь и вкось. Ойстрах и Рихтер сочли темпы Караяна напыщенными, им казалось, что музыка концерта обращается в пародию чрезмерно роскошным аккомпанементом игравшего так, что глаже и некуда, Берлинского филармонического. Эти двое высказали свои возражения, однако Ростропович принял сторону маэстро — «из кожи вон лез, — ворчал впоследствии Рихтер, — лишь бы угодить Караяну». Дирижер пожаловался, что не слышит пианиста. Рихтер ответил, что виолончель слишком уж вылезает на первый план. Время уходило. «Караян так допек нас разговорами о своем графике, — говорит один из членов команды EMI, — что нам пришлось ограничиться одним сеансом записи.» Не ощущая уверенности в партнерах, ни один из солистов не внес в работу даже намека на личное отношение к этой музыке. Ойстрах неестественно хрипл, Рихтер словно бы думает о чем-то своем, Ростропович рутинен. Все четверо так и продолжали играть друг с другом и против друг друга, пока продюсер Питер Андри не объявил, что записал достаточно. Ойстрах и Рихтер, стыдясь своего исполнения, попросили Караяна о повторе записи. «Нет времени, — ответил Караян, — нам еще нужно попозировать для фотографий на обложке диска[473].»

«Ужасная запись» — восклицал Рихтер и был совершенно прав, — она выглядит примером из учебного пособия, примером отсутствия контакта между музыкантами: все ноты на месте и каждая из них бессмысленна, а удовольствие от создания музыки словно испарилось. Правда, большинство критиков этого не заметило. Ослепленные громкой рекламой и стремлением получить лучшую из лучших запись, рецензенты расхваливали ее на все лады, и число проданных пластинок достигло полумиллиона. Прошли годы, прежде чем другой добросовестный лейбл смог предложить альтернативную запись, сделанную отличавшимся превосходной сыгранностью «Beaux Arts Trio» и лейпцигским оркестром «Гевандхауз» под управлением Курта

Мазура («Philips»).

3. Elgar: Enigma Variations

BBC Symphony Orchestra/Leonard Bernstein
DG: London (Watford Town Hall), April 1982 [474]

Даже по собственным его странноватым стандартам, предпринятая Леонардом Бернстайном уже в поздние его годы попытка исполнить «Вариации „Загадка“» выходит, в определенном смысле, за рамки приличия. Он никогда прежде не исполнял эту музыку, да и не интересовался ею. Бернстайн использовал ее просто как возможность появиться после долгого отсутствия на телевидении Би-Би-Си и, похоже, едва приняв это предложение, тут же о нем пожалел.

Он пребывал в самом что ни на есть угнетенном состоянии духа, его донимали и ненависть к себе, и творческое отчаяние. Сочинения, которые, как он полагал, потекут из него рекой после ухода из Нью-Йоркского филармонического, представлялись и публике, и ему самому неубедительными. В качестве приглашаемого дирижера, он был подобием экзотической птицы, а для того, чтобы обрести статус маститого старца, ему не хватало лет.

На репетицию с оркестром, с которым он никогда прежде не работал, Бернстайн опоздал на полчаса, и сразу же переругался с его музыкантами и служителями, поведя себя, точно пьяный мужлан, у которого еще и голова здорово болит. Он начал «Загадку», взяв примерно половину указанного композитором темпа — 36 четвертных ноты в минуту вместо 63-х (уж не ошибся ли он на манер страдающего дислексией человека, читая партитуру?). Первой вариацией, посвященной жене композитора, он продирижировал вяло, без какого бы то ни было чувства. Вторая оказалась невротически исступленной, третья попросту скучной. Ко времени, когда Бернстайн добрался до адажио «Нимрод», он продвигался вперед уже так медленно, что казалось, будто движется он в противоположном направлении, создавая чудовищную пародию на этот маленький шедевр, — не лишенную, впрочем, редких прекрасных мест и эротической неги. Произведение, которому следовало звучать в течение тридцати минут, оказалось растянутым почти на тридцать восемь.

Музыканты пришли в ярость. Бернстайн обратил в хлам часть их национального наследия — и без каких-либо видимых причин, если не считать таковой простое самодурство. Он заявил оркестру, что никогда больше с ним работать не будет. Кое-кто из

музыкантов ответил ему аплодисментами. На украшающей диск фотографии он выглядит озлобленным. То, что он только что сделал, попросту не имело оправданий.

4. Klemperer: Merry Waltz; Weill: Threepenny Opera Music;

Hindemith: Nobilissima Visione Suite
Philharmonia Orchestra/Otto Klemperer
EMI: London (Kingsway Hall), October 1961 [475]

Дирижирующий композитор это уже своего рода бедствие, однако дирижер, который в свободное время сочиняет музыку — явление положительно опасное. Малер и Штраус представляли собой значительные исключения, однако прочие представители дирижерской профессии сочли их успех лицензией на сочинительство. Но даже тех из них, кто обладал композиторским даром и непредвзятостью, обременял репертуар настолько обширный, что они затруднялись понять, какая музыка и в самом деле сочинена ими самими, а какая уже была написана кем-то другим.

Впрочем, марать нотную бумагу им это не мешало. Вильгельм Фуртвенглер сочинил три симфонии, демонстрировавших грандиозные претензии и весьма незначительную оригинальность — структура их явственно отдает Брукнером, темы повторяют Хиндемита и Штрауса. Феликс Вайнгартнер, сменивший в Вене Малера, написал семь опер и симфоний. Директор «Ла Скала» Виктор Де Сабата был композитором попросту неутомимым. Бруно Вальтер также опубликовал несколько произведений.

Композиторские потуги Отто Клемперера распадаются на ранние (Берлин 1920-х) и поздние (Лондон 1960-х), на первом периоде лежит тень Курта Вайля, второй густо замешан на плохо переваренном Малере. Уже в старые его годы EMI снисходительно включила Клемперера в свой каталог как композитора. «Веселый вальс» взят из его никогда не исполнявшейся оперы. Он звучит как попытка музыканта-любителя воспроизвести по памяти (постоянно его подводящей) «Вальс» Равеля — делается это под заимствованный у Франца Легара метроном и сопровождается почтительными поклонами в сторону Франца Шрекера и Рихарда Штрауса. Искусно исполненная, эта музыка звучит почти достойно, хотя по-настоящему увлечь слушателя ей все же не удается. Вы уже готовы сказать «а неплохой, в общем-то, композитор», но тут Клемперер переходит к Курту Вайлю и Хиндемиту, и вы мгновенно ощущаете разницу — примерно такую же, как между ночью и днем. У настоящих композиторов не

только находится что сказать, Клемперер, как дирижер, ощущает заложенные ими в эту музыку переживания и наделяет ее величием, которого его сочинению явственно не хватает.

Остается загадкой одно: как Клемперер, самый разборчивый из дирижеров, не смог услышать недостатки своей музыки. Чтобы проверять на публике сочиненные им симфонии, он на собственный счет нанимал оркестр «Phillharmonia» и снимал «Королевский фестивальный зал» — и оркестранты из милосердия отказывались от платы. Клемперер, проникнувшись признательностью к ним за доброту, сказал менеджеру оркестра: «Я был бы рад, если бы меня помнили и как дирижера, и как композитора. Но я хочу, чтобы меня помнили лишь как *хорошего* композитора. Если же мои сочинения сочтут слабыми, пусть их лучше забудут». Запись, о которой у нас идет речь, игнорирует это желание Клемперера. Ее следовало бы придушить еще при рождении.

5. Mahler: Second Symphony (Resurrection)

Jessye Norman, Eva Marton, Vienna Philharmonic/Lorin Maazel
CBS: Vienna (Musikvereinsaal), January 1983 [476]

Несмотря на то, что популярность пришла к нему с большим опозданием, Густав Малер в гораздо большей мере, чем любой другой симфонист, стал жертвой никуда не годных грамзаписей. Из бед, постигших его симфонии, можно без труда составить полный малеровский цикл. Существует Первая симфония, которую исполнил Озава (или Мета, или Рэттл) и которая содержит тему «*Blumine*», самим композитором из симфонии убранную; существует несостоявшееся «Воскресение» — Вторая, исполненная Синополи. Третья оказалась искалеченной неверным выбором меццо-сопрано (Лайнсдорф, Ярви), имеется также Четвертая Бернстайна с мальчишеским дискантом, плюс она же Вальтера с вокально неподготовленной Дези Гальбан, дрожащий голосок которой далеко уходит от указаний композитора.

В Москве у Кондрашина оказываются ненастроенными валторны, ревущие в начальных фанфарах Пятой — симфонии, из которой Шерхен выкинул несколько минут музыки, дабы уместить в нее самовольно растянутое им Адажиетто. Шестая Горенштейна сыграна Стокгольмским филармоническим попросту плохо. Седьмая Булеза оказалась очищенной от какой бы то ни было человечности. Почти каждая Восьмая (исключение составляют Тенштедт и Шолти) проваливалась из-за недостатка звукового реализма, а Девятая была исполнена Караяном, как

концерт для оркестра, напрочь лишенный страха смерти. Пласидо Доминго неведомо зачем возникает в передачи Салоненом «Песни о земле», противостоя в ней столь же неуместному шведскому баритону. Что касается Десятой, то у нее авторитетной версии Деррика Кука противопоставлены четыре сомнительных финала, исполняемых Саткиным, Баршаем, Зигхартом, Олсоном и другими. Любую и каждую из этих записей можно назвать худшим Малером всех времен и народов, однако в моей памяти особенно живо сохранилась запись «Воскресения», на которой я присутствовал в Вене, где Лорин Маазель занимал, как когда-то Малер, пост директора Оперы. Он быстро рассорился с половиной города, пообещав ему «ежевечернее празднество», но предложив взамен нечто расплывчатое и плохо подготовленное, не разваливавшееся на куски лишь благодаря его дирижерской палочке.

Венский филармонический играл, поскрипывая зубами, и, прикрываясь фасадом имперской учтивости, вел против Маазеля интриги. Две курпулентных солистки «Воскресения» мгновенно проникли неприязнью друг к дружке и за время всей записи не обменялись ни единым взглядом. Маазель уволил английского продюсера Дэвида Мотли, который и годы спустя говорил друзьям, что горящие глаза этого дирижера все еще являются ему в ночных кошмарах. В тот зимний субботний вечер «Мюзикферейнсаал» пронизывался еще и холодом всеобщей неприязни. И эта гнилостная атмосфера самым прискорбным образом сказалась на исполнявшемся в ней искупительном произведении искусства. Как бы сладко ни пели скрипки и ни гудели духовые, сымитировать отсутствующую в зале человеческую теплоту они не могли. Исполнение получилось до невероятия унылым, и когда массивные солистки поднимались на ноги, чтобы запеть так, что хуже уже и некуда, ты каким-то образом ощущал: каждый из оркестрантов и хористов от души желает, чтобы эти дамы зарабатывали себе на жизнь бухгалтерским делом или починкой водопроводов. Если и существовала когда-либо запись, в который никто принимать участия не желал, то — вот она.

6. Kreisler: Concertos in the Baroque Style

Fritz Kreisler, Victor String Orchestra/Donald Vorhees
RCA: New York (Lotos Club), 2 May 1945 [477]

Фриц Крейслер был охоч до розыгрышей. Не желая одиноко дожидаться в своей артистической минуты, в которую ему

предстоит выйти на сцену, он прокрадывался в оркестр, устраивался среди вторых скрипок и играл с ними первый номер программы, испытывая наслаждение, когда внезапно заметивший его дирижер сбивался с такта.

Сочинитель сентиментальных бисовых номеров — «Мук любви», «Прекрасного розмарина», — Крейслер во время долгих железнодорожных поездок баловался с барочными реликвиями: оркестровал заново концерт Паганини или сочинял вещицы в стиле Вивальди, Пуньяни, Мартини, Куперена и Диттерсдорфа. Вещицы эти он без всяких угрызений совести выдавал за подлинные сочинения, а в то время об этих давних композиторах было известно столь немногое, что и историки музыки, и критики принимали его «находки» за чистую монету, — к великому удовольствию Крейслера.

Секретов хранить он не умел и потому рассказывал о своих шуточках добрым знакомым, таким как Энеску, Хейфец и Альберт Сполдинг, а в 1935 году признался, наконец, в своем авторстве. Критики взвыли от гнева, — английская их клика, которую возглавлял напыщенный Эрнест Ньюман, так никогда его и не простила. Крейслер же, чтобы не дать им успокоиться, записал некоторые из своих подделок — эта запись стала в его жизни последней.

Современному слушателю трудно понять, как такого рода фальшивки могли столь долгое время одурачивать музыкальный мир. Никаким Вивальди в этой музыке и не пахнет, мелодии слишком затейливы, рисунок фраз неточен, выразительность чрезмерна. Эта переслащенная, недокормленная и неожиданно неэлегантная для столь виртуозного фразировщика музыка не содержит ни грана идеи, подменяет суть жестом и почти не заботится о том, чтобы продемонстрировать доромантический склад своей речи. Все это выглядит наследием, недостойным скрипача столь исключительного тона и столь цивилизованных вкусов, пародией на эпитафию. Но также и полезным напоминанием о том, что даже совершенные артисты бывают порой склонными к ужасной безвкусице.

7. Schubert: Winterreise

Peter Pears, Benjamin Britten
Decca: London (Kingsway Hall), October 1963 [478]

Питер Пирс был любовью всей жизни Бенджамина Бриттена, ведущей силой их сорокалетнего партнерства, продолжавшегося до самой смерти композитора. Без Пирса, как друга и

возлюбленного, интерпретатора и посредника, Бриттен никогда не смог бы развить свой огромный талант в такой полноте или сладить с требованиями внешнего мира, который композитор считал враждебным по самой его природе. В тех оперных ролях, вдохновителем которых он стал, Пирс вполне заслуженно стоит выше всякой критики. Играя Питера Граймса, он показывает нам человеческое лицо детоубийцы. Играя Ашенбаха в «Смерти в Венеции», он передает агонию творца, чья мужская сила и оригинальность понемногу сходят на нет. Существовали и иные возможности интерпретации этих ролей, однако все они оценивались посредством сравнения с Пирсом. И в «Серенаде» для тенора, валторны и струнных он также чувствует себя как в своей естественной среде.

Иное дело — музыка других композиторов. Пирс подавал себя как первейшего в Англии исполнителя немецких *Lieder*, человека, научившего англичан любить Шуберта и Брамса. А поскольку аккомпанировал ему Бриттен, билеты на их концерты раскупались мгновенно и публика просто-напросто купалась в лучах их славы. Критики же отсиживали эти концерты, точно жертвы геморроя, поскольку рассматривать двух исполнителей по отдельности они возможности не имели, а любое неблагосклонное замечание о Пирсе влекло за собой жестокую личную месть со стороны Бриттена, который лелеял свои обиды, как другие лелеют розарии. В результате, Пирсу сходили с рук и откровенные провалы.

После смерти композитора необходимость в притворстве отпала. Что касается *Lieder*, за Пирсом не числится безукоризненного исполнения ни одной, практически, песни. Высокие ноты его натужны или просто крикливы, в низком регистре он либо хрипит, либо гнусавит. Голос производит впечатление носового, да при этом еще и кажется, что одна ноздря его обладателя неизменно заложена. Немецкий Пирса полон огрехов, его вступления неизящны. В одной песне за другой он балансирует на грани неверно взятых нот, напоминая наглотавшегося снотворного канатоходца. Бриттен бросается ему на помощь с прекрасно исполняемыми рубато, что особенно заметно в «*Einsamkeit*[479]», где Пирс, будь он один, забрел бы, так сказать, в ущелье мертвеца[480] и обратно уже не вернулся. Чтобы понять, насколько он плох, сравните его начальную фразу в «*Der Lindenbaum*», от которой буквально мурашки бегут по коже, с бодрящей атакой таких мастеров, как Ганс Хоттер или Дитрих Фишер-Дискау.

Большая часть его «Зимнего пути» попросту неприятна, исполнение почти не поднимается выше любительского.

Восприимчивые друзья, такие как ковент-гарденский граф Хэйрвуд, признавали, что к голосу Пирса «необходимо привыкнуть» — и впадали за эти слова в немилость. Другие помалкивали. Комик Дадли Мур изобразил в своем шоу «За гранью» поющего уморительно придушенным голосом английского исполнителя *Lieder*, сходство которого с Пирсом показалось тем, кто его знает, убийственным. Обсуждаемая нами запись, вышедшая в серии «Легенды „Decca“», на свой мрачноватый, мазохистский манер, вдвое смешнее, чем скетч Дадли.

8. Albinoni: Adagio; Pachelbel: Canon; Corelli: Christmas Concerto; Vivaldi: Concertos

Berlin Philharmonic Orchestra/Herbert von Karajan
DG: Berlin (Philharmonie), September-November 1983 [481]

Каждый большой дирижер сообщает оркестру свой личный звук и делает это, не произнося ни единого слова. В большинстве случаев, все сводится к тонким отличиям в звучании, напоминающим изменения в атмосфере какого-нибудь офиса, когда в нем появляется глава компании. В случае Герберта фон Караяна, однако, воздействие его личности оказывалось более чем определенным. Караян навязывал оркестрам идею звучания, неестественного в буквальном смысле этого слова: звучания, лишенного человеческих несовершенств. Каждая его мелодия была чистой, каждая парабола математически точной, каждое измерение музыки отвечало скрытому генеральному плану. Звук Караяна легко одолевал существующие между периодами и стилями различия — равно как и индивидуальные особенности композиторов, их национальные и этнические идиосинкразии. При исполнении Шютца оркестр Караяна звучит точно так же, как при исполнении Штаруса.

Основу его репертуара составляла музыка девятнадцатого столетия, эпохи, которая идеализировала романтизм до степени почти болезненной. Караян проходился кистью Бёрн-Джонса [482] по каждой партитуре, за которую он брался, окрашивая звук до точки насыщения даже там, где ухо молит о пастельных тонах. Эта формула применялась им к любой музыке и временами приводила слушателей в ошарашенное изумление. Только Караян мог добиться того, что атональные «Шесть пьес» Антона фон Веберна начинали отзываться мелодической логикой Карла Марии фон Вебера. Только Караян способен был интерпретировать Малера и Шостаковича без единого грана

иронии. Гениальность этого человека состояла в том, что все, к чему он прикасался, начинало звучать по-караяновски. А это, в свой черед, зачаровывало лейблы грамзаписи, получавшие возможность создавать продукт, которому потребитель мог доверять, — чистый, лишенный каких бы то ни было уходов в сторону бренд.

Камнем преткновения стала для Караяна музыка барокко — культуры, которую он трактовал точно так же, как и все прочие. Игнорируя присущую ей грубоватость и случайность инструментовки, Караян заставлял свой совершенный оркестр привычно прыгать сквозь обруч, не обращая никакого внимания на возникавшие при этом аномалии и анахронизмы. Результат выглядит для всякого способного чувствовать смешное человека как монумент интерпретаторской самонадеянности.

«*Concerto alla rustica*» (то есть «деревенский») Вивальди, выглядит у Караяна не более буколическим, чем «мерседес», музыка Корелли — такой же римской, как густо посыпанный сахаром яблочный струдель. Главной же приманкой этого цифрового диска, одного из самых первых, стали: оркестровый сироп, который Караян медленно разливает в певучем «Адажио» Томазо Альбинони, заставляя его звучать как образчик медиткаментозного минимализма, и благочестивая сентиментальность, сообщаемая им «Канону» Иоганна Пахельбеля, величавой джиге (или жиге), в которой Караян кружится, точно в венском вальсе конца девятнадцатого века.

Записи, подобные этой, никакой критике не поддаются. Она показывает и лучшее, и худшее в Караяне: гладкость его линий и неотразимость темпов с положительной стороны и упрямое тщеславие с отрицательной. Сам он этой ставшей бестселлером компиляцией безумно гордился.

9. Jazz Sebastian Bach (US title: Bach's Greatest Hits)

Swingle Singers
Philips: Paris, 1962 [483]

Уорд Свингл, хрестоматийный «американец в Париже» дурачился с друзьями, переиначивая «Хорошо темперированный клавир», и внезапно обнаружил в одном из его ритмов намек на нечто куда более занятное. Собранная им компания из восьми певцов с хорошо поставленными голосами начала исполнять — в сопровождении сольного контрабаса и ударных — самые известные из мелодий Баха в манере, напоминающей одновременно и «парикмахерский» квартет, и подпольную

новоорлеанскую распивочную времен сухого закона.

Дебютная долгоиграющая пластинка прорвалась в верхние строчки чартов поп-музыки и продержалась в них восемнадцать месяцев. Гленн Гульд прислал певцам телеграмму с поздравлениями, Лучано Берио подрядил их для исполнения своей «Sinfonia», пространного модернистского комментария к малеровской симфонии «Воскресение». Певцы, до того времени прозябавшие на подпевках у Шарля Азнавура и Эдит Пиаф, обрели и шик, и богатство. Композитор Мишель Легран, брат одной из них, сопрано Кристианы Легран, поручал им записывать его музыку для кино, Куинси Джонс ввел в мир чистого джаза. В 1966 году они стали звездами кинофестиваля в Каннах. «Свингл Сингерс» почти в той же мере, в какой и «Битлз» олицетворял музыку 1960-х, пока Уорд Свинг не решил, что с него хватит, и не перебрался в Лондон, где основал другой ансамбль.

Ныне, спустя четыре десятка лет, остается только гадать, какую художественную цель преследовало это попурри. Конечно, никакого вреда все эти «динг-динг» и «дуба-дуба» не принесли, однако для обращения священной музыки Баха в распеваемые под душем песенки требовалось хоть какое-то оправдание, если, конечно, не считать им то, что оно принесло исполнителям кучу денег. При критическом рассмотрении, в этой трактовке Баха не усматривается ничего, кроме давно уже обратившейся в традицию переделки старого на новый лад [484]. Странно, но для джазового диска ритмы выглядят одинаковыми до монотонности, а гармонии предсказуемыми. Ансамбль сам по себе привлекателен, однако доставляемое им удовольствие портится мыслью о том, что такие хорошие голоса использованы для достижения цели, столь тривиальной. Индустрия грамзаписи оправдывала выпуск этого диска привычным для нее образом — он-де привлечет внимание нового поколения к великому Баху. Но это было обычным для рождественских распродаж лицемерием.

10. A Different Mozart

Dawn Atkinson (producer)

The Imaginary Road: Windham County, Vermont; Oakland, California; Portland, Oregon, 1996 [485]

При первом прослушивании этого диска кажется, что перед тобой — партитуры Моцарта, проданные для дальнейшей реализации сети кофеен «Старбакс». При втором глотке вы обнаруживаете в них смутное сходство с тем, что вам доводилось слышать в лифтах и аэропортах. Продюсер Дон Аткинсон, которая

номинировалась на премии «Грэмми» и «Эмми» за альбомы легкой для восприятия музыки, выпускавшиеся лейблом «Windham Hill», решила, что Моцарт — это просто-напросто расходящаяся миллионными тиражами сентиментальщина. «„Другой Моцарт“ представляет собой калейдоскоп инструментов и подходов» — заявила она. Единственный «подход», какой мне удалось обнаружить, сильно смахивает на музыку для синтезаторов, которой торгует корпорация «Muzak».

Не заснуть, слушая изыски такого рода, было бы трудновато, если бы не встряски нервной системы, создаваемые, скажем, переложением «Маленькой ночной серенады» для стеклянных гармоник и четырех мандолин. Гением, которому мы обязаны этим свершением, стал Тодд Бёкельхейде, получивший «Оскара» за фильм Милоша Формана «Амадеус», в котором он был звукорежиссером. Имеет также место Трейси Скотт-Сильверман, описанный как «величайший из современных мастеров электрической скрипки» и подвергший электрошоку адажио из фортепьянной сонаты, не подыскав для этого никаких разумных оснований. На диске присутствует также переложение еще одного моцартовского соло для банджо.

Все это не имело бы никакого значения, если бы не тайное авторство пятого трека, убаюкивающей адаптации темы из ля-мажорного фортепьянного концерта Моцарта. Композитор назван именем «Валь Гардена», но, это, простите, итальянский горнолыжный курорт. Настоящее его имя — Крис Робертс. Когда-то он был продавцом орегонского магазина грамзаписей, а впоследствии стал президентом «Deutsche Grammophon», «Decca» и «Philips», из которых он повыгонял немало знавших свое дело людей, заменяя классику «кроссоверами», а серьезных художников сенсационными подростками. Под другим псевдонимом — «Кристофер Джеймс» — Робертс неуверенно и непривлекательно играет в том же самом треке на фортепиано. Ну а под собственным именем он купил половинную долю этого лейбла.

Этот бессмысленный диск, мешанина праздных вымыслов, выдаваемых за современные импровизации, есть истинное воплощение той стратегии, что уничтожила классическую грамзапись. Если прибегнуть к терминологии защитников окружающей среды, диск, о котором у нас идет речь, следует считать худшей классической записью всех времен.

11. Verdi: Requiem

Renee Fleming, Olga Borodina, Andrea Bocelli, Ildebrando d'Arcangelo, Kirov Orchestra and Chorus/Valery Gergiev

Decca: London (All Hallows Church), 11–15 July 2000 [486]

Критиков могут порой обвинять в цинизме, однако в том, что касается отъявленного бесстыдства, им до музыкальной индустрии далеко. Когда петербургский дирижер Валерий Гергиев захотел записать к столетию со дня смерти Верди его «Реквием», ему было сказано, что такая запись может окупиться лишь при наличии звездного состава исполнителей. Гергиев заручился согласием светозарной сопрано Рении Флеминг и меццо-сопрано Ольги Бородиной, добавив к ним пользующийся всеобщим уважением итальянский баритон — Ильдебрандо д'Арканжело. Он уже приступил к поискам тенора, и тут лейбл навязал ему Андреа Бочелли, слепую итальянскую поп-звезду, поднявшуюся от сладеньких баллад Сан-Ремо в высшие сферы оперных арий. Паваротти, добрая душа, называл его «коллегой».

Поп-записи Бочелли, ослепшего в двенадцать лет при несчастном случае на футбольном поле, уже разошлись к тому времени тиражом в 45 миллионов. Его выпущенный «Decca» дебютный сольный диск добавил к этой цифре еще 5 миллионов. Бочелли очень хотелось попробовать свои силы в «Реквиеме» Верди. Гергиев питал некоторые сомнения, однако им быстро положили конец. Участие Бочелли, сказал он мне, «было условием, на котором я мог сделать запись».

Соло Бочелли начинаются очень мило, хоть и простовато, его вступление в «*Ingemisco*» [487] полно безмятежной ясности, достигаемой посредством строго контроля над вибрато и стремлением к внешним эффектам. Однако всякий раз, как у него возникает необходимость точно выдержать ноту, он оскальзывается и падает, точно ребенок на спортивной площадке, забывая и о достоинстве, и об искусстве. И очень скоро становится ясно, что ему недостает техники, которая позволила бы справиться с тонкими эмоциональными смещениями Верди, а когда к Бочелли присоединяются действительно большие певцы, он приобретает вид откровенного неумехи — примерно так же выглядел бы человек, по воскресеньям гоняющий в парке футбольный мяч, играя в финале Кубка мира.

Слушая, как Флеминг и Бородина приспосабливают свои исключительные голоса к ограниченным возможностям Бочелли, начинаешь поеживаться от смущения, — это просто-напросто обвинительный акт, предъявленный создателям записи. Гергиев лояльно признал, что «причина успеха Б. в поп-мире состоит в том, что он чувствует традиционные ценности музыки — красоту тона, выразительность эмоций». Что касается искренности

Бочелли она никаких сомнений не вызывает. Он действительно хотел стать прославленным оперным тенором. «Реквием» разошелся тиражом в более чем 8000 ˚CD, а для классической записи это успех очень немалый. Однако присутствие поп-певца лишило «Реквием» серьезности и торжественности, создав в итоге пародию на посвященный памяти Верди благородный монумент.

12. The Jazz Album

London Sinfonietta/Simon Rattle

EMI: London (CTS Studios, Wembley), December 1986-January 1987 [488]

Как и любой другой дирижер, Саймон Рэттл запятнал свою дискографию несколькими никуда не годными записями, среди которых выделаются дурно исполненные Элгар и Малер, плюс неразумный наскок на Дюка Эллингтона. Что выделяет среди прочих обсуждаемое нами подобие пятна Роршаха, так это трогательная гордость, с которой относится к нему сам дирижер, любовно составивший это разномастное меню и отобравший для его исполнения своих лучших друзей-солистов. Все это выглядело бы вполне приемлемым как способ весело провести время в баре, однако для создания студийной сенсации годилось тонюдь не обязательно.

Программа была набрана с бору по сосенке. Начав с очевидного — с «Творения» Дариуса Мийо и «Рапсодии в стиле блюз» Гершвина (в оригинальной джазовой версии Ферда Грофе), — она совершает набег на «Черный концерт» Стравинского, а затем вырождается в такие пустые эфемерности, как «*Making Whoopee*» и «*Sweet Sue*», распеваемые эклектичным квинтетом под названием «*Harvey and the Wallbangers*» [489]. Человека, решившего, что все это способно дать логически последовательную запись, следовало бы отправить на переподготовку, которая позволила бы ему обрести некоторые представления о взаимоотношениях разных культур.

Горемычным оркестром оказался в данном случае «Лондон-симфониетта», созданный для того, чтобы играть только что сочиненную современную музыку, и решительно неспособный свинговать или как-то отступать от последовательности указанных в партитуре нот. Рэттл, сфотографировавшийся для обложки диска в белой рубашке, белом галстуке-бабочке и черно-белых подтяжках, выглядит только что прошедшим бармицву мальчиком, заблудившимся в поисках уборной.

Раскрахмалить эту рубашку никому из солистов-

инструменталистов не удалось. Пианист Питер Донохоу и кларнетист Майкл Коллинс, выдержавшие убийственный для джаза ритм до горестного конца записи, испытали, надо полагать, немалое облегчение, когда добрались до последнего такта бернстайновских «Прелюдии, фуги и риффов» (где риффы, какие риффы?). Запись продавалась плохо, что заставило EMI задуматься — не разорвать ли ей контракт с молодым Рэттлом. «Джазовый альбом» мог прикончить его толком еще и не начавшуюся карьеру, и это стало бы для молодых растущих дирижеров уроком: умеряйте ваши порывы мудростью — заимствованной, выпрошенной у кого-либо или даже украденной. При повторном выпуске диска Рэттл был одет на обложке уже в скорбный черный костюм.

13. Mahler for Dummies

Klaus Tennstedt, John Barbirolli, Carlo-Maria Giulini
EMI Classics: Studio compilation, 1996 [490]

«Мы всего лишь хотим показать вам, что от судьбы не уйдешь» — наставительно извещает приложенный к этому идиотскому диску буклет. «Узнайте Настоящего Малера, Получите Незабываемые Ощущения» — вопит его желтая обложка. Черт, это каким же, интересно, образом?

Предназначенный для обойденных культурой обитателей Силиконовой долины, «Малер для простаков» предположительно должен познакомить трудоголиков с радостями, которые они упустили — с жизнью, с любовью, вообще со всем на свете, — если, конечно, им удастся оторваться от компьютерных экранов. Вы Малера слышали? Ну так вот он, весь Малер, какого вам стоит послушать — «веселый и легкий способ проникнуть в мир классической музыки». Веселый? Это Малер-то? У кого-то явно произошел сбой в программе.

Записанная на диске музыка — это нарезка из образцовых исполнений пяти малеровских симфоний. Сопровождающие ее пояснения, напечатанные большими, не утруждающими глаз буквами, сводят жизнь Малера к подобию личного дела: «Возможно, не стоит удивляться тому, что Малер, переживший трудное детство, стал человеком неприятным и несносным, и это обратило для него восхождение по лестнице успеха в задачу еще более трудную; удивительно то, что он все-таки сделал карьеру…».

Что это такое — попытка сделать музыку привлекательной для людей с прорехами в образовании или пустые словеса,

которыми высший менеджмент отбивается от слишком ретивых карьеристов, сказать затруднительно. Ведь даже помятый жизнью недоумок, весь досуг которого сводится к дивану и «Симпсонам», и тот способен отличить художника от елейного сотрудника отдела кадров. Что касается связи между светскими навыками Малера и эмоциональными бурями, с которых начинается каждая его симфония, растолковать ее способны только создатели этого решительно полоумного продукта.

Буклет наполнен неточностями, но это вряд ли имеет какое-либо значение. В замечательном и распрекрасном мире пустоголовых адептов музыки «техно» Малер имеет столько же шансов на успех, сколько торговец пушниной в Сахаре.

14. Beethoven: Violin Concerto

Gidon Kremer, Academy of St Martin in the Fields/Neville Marriner

Philips: London, January 1982 [491]

До появления грамзаписи солисты обычно импровизировали каденции, добавляя к определенной части концерта несколько минут собственных эффектных выдумок. Когда же музыка стала механической, таковыми же стали и исполнители. Побаиваясь, что их осудят за оригинальность — или за ее отсутствие, — все они стали играть одни и те же каденции: в случае бетховенского концерта это сводилось к заимствованию теплой, причудливой интерполяции композиторского текста, сделанной Фрицем Крейслером. Каденция Крейслера стала для солистов вещью столь незаменимой, что даже Третьему Рейху не удалось запретить ее, как он сделал это со всеми прочими его сочинениями, и уже в последние месяцы гитлеровского режима, концертмейстер Берлинского филармонического Эрих Рон все еще имел возможность записать ее. Крейслер обратился для всех в вечного спутника Бетховена, а других не предвиделось.

Не предвиделось, то есть, пока не появился Гидон Кремер. Родившийся в 1947 году в Риге прибалтийский бунтарь, Кремер использовал каденцию, сочиненную его другом Альфредом Шнитке, — своего рода эссе в новом, созданном композитором стиле, известном как «полистилистика». Симфонии Шнитке советская власть запрещала, однако он знал, что на Бетховена у нее рука не поднимется, и вставил в самое сердце концерта исторический комментарий к развитию музыки. Начав с темы из седьмой симфонии Бетховена, он переходит к баховской фразе, включенной в концерт Альбана Берга, затем к цитатам из Бартока

и Шостаковича, после чего возвращается к Бетховену и Брамсу, остроумно демонстрируя единство цели, существовавшее на протяжении нескольких столетий классической музыки, братство великих композиторов.

Кремеровское исполнение концерта было встречено в штыки. «Нельзя подобным образом смешивать стили» — выговаривал ему Ицхак Перлман. Иегуди Менухин отозвался о нем уничижительно, Исаак Штерн отказывался даже произносить имя Шнитке.

Ультраклассический Невилл Мэрринер согласился продирижировать записью, которую он назвал «самой упоительной из тех, в каких мне доводилось участвовать». Все казалось готовым для выхода в свет блестящей новики, но тут «Philips» запаниковал и вместо того, чтобы устроить мировую премьеру записи, снял с обложки имя Шнитке и вывел пластинку на рынок как еще одну запись бетховенского концерта.

Обмануть удалось лишь очень немногих. Журнал «Музыкальная Америка» осудил каденцию как «лицемерное и непоследовательное педантство», Кремль возобновил гонения на композитора. Кремер исключил ее из своего репертуара, а никто другой ею пользоваться не стал. И то, что могло бы обратиться в многообещающее добавление к классическому репертуару, вылилось в один из худших выпусков записи, какой только можно припомнить, в классический пример корпоративной трусости.

15. Weill: September Songs

Various artists

Sony Classical: Studio compilation 1997 [492]

Курту Вайлю не везло. Он родился в 1900-м и умер в пятьдесят лет, а даты его рождения и смерти близки настолько, что это вдвое сокращает возможности празднования его годовщин. Первую столетнюю годовщину Вайля затмил миллениум с его фейерверками, у оперных же театров, взирающих на Вайля сверху вниз за его бродвейские успехи, она никакого интереса не вызвала.

Впрочем, песни его никогда популярности не утрачивали. Фрэнк Синатра блестяще исполнил «Сентябрьскую песню», Луи Армстронг обратил «Мекки-Нож» в явление традиционного джаза, Тони Беннетт спел «Говори тише», а Стинг и вовсе сыграл в «Трехгрошовой опере».

К 2000 году две телевизионных станции и «Sony Classical» выпустили сборник, в котором песни Вайля исполняют

современные популярные артисты. Начинается он многообещающе — мрачноватым и трогательно хрипловатым исполнением Пи Джей Харви «Баллады солдатской жены», однако затем программа начинает вырождаться. Элвис Костелло пытается спеть «Затерянного среди звезд», но ему не хватает дыхания, и он начинает пыхтеть, как неопытный альпинист на большой высоте. Рычание Лу Рида изгоняет из «Сентябрьской песни» какую бы то ни было романтичность, Бетти Картер фальшивит в «Одиноком доме», а редкий трек — сам Вайль, поющий «Говори тише», — оказывается загубленным несусветным аккомпанементом. Даже Брехт, поющий под звуки шарманки песенку о «Мекки-Ноже», не спасает эту дань композитору от смехотворности. Вайль сказал однажды: «Музыка не становится плохой только оттого, что она популярна». На этом диске она такой стала.

16. Bizet: Carmen

Jessye Norman, Orchestre National de France/Seiji Ozawa

Philips: Paris (Grand Auditorium de Radio France), 13–22 July 1988 [493]

Каждая запись представляет собой иллюзию, но на этот альбом не хватает никакого легковерия. Джесси Норман никогда не пела Кармен на сцене — у нее не те формы, не та окраска голоса и не те особенности личности, какие требуются для изображения сексуальной девушки с табачной фабрики, оказавшейся на арене для боя быков. Мысль, согласно которой, она, оставаясь невидимой, сможет справиться с тем, что зритель не стерпел бы на сцене, представлялась нелепой любому разумному критику, — но не продюсеру записи Эрику Смиту. Лишенная заряда эротичности, ее Кармен пытается быть очаровательной, что мисс Норманн и вообще-то удавалось редко, а когда не получается и это, просто-напросто запугивает бедного Нейла Шикоффа, доводя его до вялой покорности. Ее «Хабанера» движется тяжкой поступью, только что не замирая на месте, а в сценах с Шикоффым она, по мере продолжения оперы, отдаляется от него все сильнее и сильнее.

Озава, новичок в оперном мире, столкнулся с безразличным французским оркестром и бунтарски настроенным хором. Стоявшая в Париже июльская жара ничьего настроения не улучшала, и даже искусная Мирелла Френи, певшая Микаэлу, время от времени повизгивала — надо думать, от разочарования. Однако в разгар CD-бума лейблы грамзаписи были заложниками

своих звезд, а обладателей таких имен, какое составила себе Джесси Норман, можно было пересчитать по пальцам. И если «Радио Франции» оплачивает все счета, какой вред может принести даже *такая* запись?

Удивительно, но вред она принесла очень не малый. Престижу Джесси Норман был нанесен серьезный удар, а бессловесная договоренность между лейблами грамзаписи и постоянными покупателями их продукции — «вы не кормите нас откровенными фальшивками, мы не задаем вам лишних вопросов», — оказалась подорванной этой чрезмерно иллюзорной «Кармен».

17. Moment of Glory

Scorpions, Berlin Philharmonic Orchestra
EMI: Berlin (NLG Studios), 14 March 2000 [494]

Когда записи классической музыки прекратились, большие оркестры обратились в попрошаек. Лейблы, которые прежде считали честью заплатить Берлинскому филармоническому 100000 долларов за одну симфонию Гайдна, ныне не отвечали на звонки его главного дирижера. Туго стало и с концертными турне, и кое-кто из оркестрантов стал поговаривать о том, чтобы сдавать на время отпусков принадлежавшие им вторые дома.

Впав в отчаяние, оркестр затеял переговоры с немецкой рок-группой «Скорпионс», с которой он уже выступил однажды — при падении Берлинской стены. Возможность получить признание у любителей классики привела «Скорпионс», миновавших пик своего успеха, в восторг. Политические популисты из берлинского Сената, размахивая знаменами культурного разнообразия, одобрили это самоуничижение оркестра.

Группа явилась на записи с усилителями, мощности которых хватило бы, чтобы развалить Стену еще раз. «Готовы к року?» — закричали они, обращаясь к сидевшим чинными рядами профессорам музыки, — и затянули песню, восхвалявшую прелести орального секса. Они пели на простеньком английском и с сильным немецким акцентом, а музыка представляла собой смесь саундтреков к фильмам о Джеймсе Бонде с каким-нибудь давно исчерпавшим срок годности творением «Роллинг Стоунс». Берлинский филармонический, управляемый его главным концертмейстерами, сомнамбулически — без блеска и какого-либо юмора — отыграл простенький аккомпанемент. За этим последовал живой концерт на состоявшейся в Ганновере «Экспо-2000».

Саймон Рэттл, которому предстояло вскоре стать главным дирижером оркестра, отозвался о проделанном так: «ужасная идея… кошмарная» и сказал оркестрантам, что это не должно повториться, даром что организатором всего действа был его классический лейбл, EMI. Между тем, доходы эта затея принесла немалые, причем как раз в то время, когда в презираемой Берлинским филармоническим восточной половине Германии оркестры ликвидировались, а музыканты их садились на пособия по безработице.

18. Satie: Vexations

Reinbert de Leeuw
Philips: Haarlem, May 1977 [495]

На титул «худшее звучание за всю историю классической грамзаписи» претендуют очень многие. На старте всех обошла Флоренс Фостер Дженкинс, светская дама, пропищавшая свою первую и единственную запись в возрасте семидесяти трех лет. Дивы более царственные (и прежде всего Эрнестина Шуман-Хайнк) заливались трелями и спустя долгое время после того, как голоса их начинали сдавать, заставляя слушателя проверять, что, собственно, разладилось — проигрыватель или его слуховой аппарат. А жертвам караяновского насилия — Кате Риччарелли, Хельге Дернеш — приходилось, выполняя несусветные требования дирижера, так напрягать голосовые связки, что ни о какой красоте звука уже и речи идти не могло.

Бывший президент «Sony» Норио Ога оказался далеко не лучшим солистом в сделанной компанией «Sony Japan» записи «Реквиема» Форе. Граф Нуна Лабински, владевший лейблом грамзаписи «Nimbus», отвратительно исполнил Шуберта, войдя в свой собственный каталог под псевдонимом Шура Герман (он также пел фальцетцем барочные арии).

Ранние записи серийной музыки, в которых музыканты с трудом прилаживались к неестественным диссонансам, создают впечатление игры на расстроенных инструментах; сделанную CBS запись «Лунного Пьеро» Шёнберга слушать почти невозможно. И даже при мастерской помощи Пьера Булеза такие крайние модернисты как Ксенакис и Фернихоу доставить слуху какое-либо удовольствие оказываются неспособными. Французская музыка не давалась многим замечательным маэстро — попробуйте послушать тот гуляш, в который Шолти обратил «*Gaieté Parisienne* [496]», — а преступления, совершенные против Баха и Генделя советскими дирижерами, заслуживают того, чтобы последние

предстали перед Гаагским трибуналом.

Еще одна череда неприятностей оказалась связанной с минимализмом. Что прикажете делать с записью «4 минут 33 секунд» Джона Кейджа, которая почти целиком состоит из внешних шумов? Второй струнный квартет Мортона Фельдмана тянется нескончаемо — композитор заявил, что он вообще завершаться не должен, — Филипп Глас выглядит без конца повторяющимся лишь до тех пор, пока его сочинения не сопоставишь с таковыми же верховного изобретателя музыкальной скуки.

Эрик Сати (1866–1925) был парижским оригиналом, разгуливавшим в бархатном костюме и котелке и утверждавшим, что слушать музыку вообще не обязательно, ее задача — создавать звуковой фон. Опытным образцом такой музыки стала пьеса под названием «Неприятности», каковая состоит из восемнадцати нот, повторяемых «*très lent* [497]» 840 раз — хоть целые сутки — без каких бы то ни было перерывов и варьирования.

Джон Кейдж и его друзья обставляли ранние исполнения этого сочинения как хепенинги, порой появляясь на них голышом. Первой полное сольное исполнение было осуществлено Ричардом Тупом — в Лондоне, в октябре 1967 года. Голландский же активист Рейнберт де Леу решил записать эту музыку и отнесся к своей затее, как к священной миссии. Де Леу коротких путей не выбирает. Он наполнил «Неприятностями» CD, который надлежит проигрывать от начала и до конца 15 раз — и это выглядит как акт полного непонимания человеком того, что он делает. В концертном зале «Неприятности» еще могут обладать определенной интеллектуальной ценностью, там можно говорить о гипнотическом эффекте или о том, что способны стерпеть одни люди на глазах у других. В записи это сочинение лишается какого ни на есть смысла — все, что от него остается, это способность вызывать раздражение. Сыграно оно умело и тем не менее выглядит глупейшей из когда-либо сделанных записей классической музыки и уж конечно наименее музыкальной.

19. Christmas with Kiri

Kiri te Kanawa, London Voices (chorus master Terry Edwards), Philharmonia Orchestra/Carl Davis
Decca: London (CTS Studios, Wembley), March 1985 [498]

Для индустрии грамзаписи Рождество наступило одновременно с выпуском двух хитов времен Первой мировой

войны — «О, малый город Вифлеем», спетого «Двойным смешанным квартетом» компании «Columbia», и «Пойте, небеса» в исполнении «Смешанного хора» компании «Victor». Наступление эры электрической записи «Columbia» ознаменовала изданием гимна «Adeste Fideles», спетого в «Мете» (март 1925) многотысячным хором; «Victor» ответила на это сольным исполнением хоралов несравненным тенором Джоном Мак-Кормаком. «Белое Рождество» Ирвинга Берлина стало песней, запись которой разошлась самым большим за всю историю тиражом — одна только версия Бинга Кросби дала двадцать пять миллионов продаж.

Со временем словосочетание «рождественская запись» приобрело оттенок несколько уничижительный — звездные исполнители, которым нечем было занять два часа, отделявших один авиарейс от другого, пекли эти записи как блины, не вкладывая в них ни энергии, ни страсти, — и тем не менее, на рынке подарков для любимых бабушек они продавались в количествах, достаточных для того, чтобы оправдать выпуск еще одного комплекта в следующем году. Выделить какой-то один рождественский альбом из их груды, увенчанной «Рождественским альбомом „Трех теноров“», записи хоралов, сделанной Гербертом фон Караяном с Леонтин Прайс, и всеми мыслимыми дуэтами классических и популярных знаменитостей, кажется делом почти невозможным.

Вернее, казалось, пока мы не получили «Рождество с Кири». Сразу после триумфального выступления на королевской свадьбе Чарлза и Дианы, Киви впорхнула в студию, чтобы пробежаться по рождественскому репертуару — от «Безмолвной ночи» до «Устрой себе веселое Рождество». Так и не научившаяся отчетливо артикулировать «р» и «q», она разливалась в традиционном подборе слезливо-сентиментальных песенок, заново оркестрованных для этого случая сочинявшим киномузыку композитором Карлом Дэвисом. Оркестр «Philharmonia» и «Лондонские голоса» с бесподобным безразличием сопровождали ее пение.

Поставленное бок о бок с рубато Эрнестины Шуман-Хайнк в «Безмолвной ночи» (1926) или живой передачей «Хорала Ковентри» Элизабет Шуман (1938) — лучезарной парой, которую «Naxos» свел вместе на диске «Рождество Золотого века», — эта запись производит впечатление достигшей уровня, ниже которого пасть уже невозможно. Ни единый из треков ее тоскливой компиляции не отличается ни чувством, ни каким-либо смыслом. Перед нами — полное отсутствие хотя бы попыток разумной интерпретации, удивительное уже потому, что и дирижер, и

хормейстер прославлены их изобретательностью. Ритмы здесь непоследовательны, неубедительны, лишены жизни. Если на свете существует худшая рождественская запись, я рад тому, что никогда ее не слышал.

20. Pavarotti: The Ultimate Collection

Luciano Pavarotti
Decca: Studio compilation, 1997 [499]

Величайший тенор истории управлял своей оперной карьерой безупречно. Ограничившись тридцатью ролями, он пел то, что знал, и пел замечательно. Единственным его промахом стал поздний уже Отелло — слишком поздний, да и исполненный главным образом потому, что это была фирменная роль Пласидо Доминго.

В концертном зале, как и в оперном театре «Большой Люк» оплошностей не допускал. Даже при том, что он спел немало сладеньких песенок, отбор их отличался целостностью, а исполнение подготовленностью. Все, что делал Паваротти, было хорошо продумано — и в том, насколько исполняемая вещь отвечает его данным, и в том, как она будет воспринята публикой. До начала 1990-х послужной список его оставался безупречным, а для классического исполнителя это очень большая редкость.

Затем — вероятно, по каким-то причинам личного свойства — безупречность эта была утрачена. Молодая секретарша Паваротти, впоследствии ставшая его женой, что ни год устраивала в Мантуе оргии под названием «Паваротти и друзья», на которых стеснявшийся своей полноты кот встречался с холеными львами поп-музыки — как правило, ради какой-нибудь благотворительной цели. Джордж Майкл и Джо Кокер, Мерайа Кери и группа «Boyzone» — вот лишь некоторые из партнеров Паваротти, бывших ему решительно не к лицу.

Но самым одиозным оказался дуэт, спетый им с мертвецом. В этой «Последней коллекции» великий тенор использовал запись Фрэнка Синатры, поющего «Мой путь». Запись поздняя, сделанная, когда пик формы для Синатры уже миновал, а голос его загрубел от курения, лишился прежней мягкости. Подобным же образом и мощная личность Паваротти уже успела покрыться патиной, а та пойти трещинами — вибрато его безвкусны, а отчетливо артикулировать английские гласные он почти и не пытается. Результат получился не столько неприятным, сколько вгоняющим в краску стыда, — тебе словно показывают нагого,

ничем не прикрытого старика. Второй раз смотреть на него ты не хочешь, но знаешь, что увиденного тебе не забыть. Эта запись стала пятном, смыть которое с лучшего голоса столетия теперь уже никогда не удастся.

notes

Примечания

1

Здесь и далее:

Если не оговорено иное, все цитаты в тексте относятся к взятым мною интервью или личным разговорам.

Эта запись, первая у Кемпфа, была выпущены «Deutsche Grammophon» под серийным номером 62400 и стала со временем большим, престижным раритетом.

2

Artur Schnabel, *My Life and Music* [500], Gerrards Cross: Colin Smythe, 1970, p. 98.

3

«Немецкий граммофон» (*нем.*) — *прим. переводчика.*

Wilhelm Kempff, *Wass ich hörte, wass ich sah*, Munich: R. Piper & Co., 1981.

5

«Голос его хозяина» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

Schnabel, *My Life and Music*, p. 98.

Musical America [501], February 1952, p. 31.

Из машины (*лат.*) — *прим. переводчика*.

9

Jerrold Northrop Moore, *Sound Revolutions: A Biography of Fred Gaisberg, Foumding Father of Commercial Recordin* [502], London: Sanctuary, 1999, p. 17.

10

Например, президент DG Андреас Хольшнайдер и глава EMI Питер Андри, интервью автора, июль 2005.

11

«Говорящая машина Виктора» (*англ.*) — *прим. переводчика*.

12

«Граммофон и пишущая машинка» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

13

«Компания Немецкий Граммофон» (*нем.*) — *прим. переводчика.*

14

Luciano Pavarotti (with William Wright), *My Own Story* [503], London: Sidgwick & Jackson, 198 I, p. 284.

15

Northrop Moore, *Sound Revolutions*, p. 159.

16

F. W. Gaisberg, *Music on Record* [504], London: Robert Hale, 1947, p. 81.

17

Цитируется в Wolfgang Stresemann (ed.), *Das Berliner Philharmollische Orchester*, Stuttgart: DV A, 11)87, воспроизведено в сопроводительном тексте к DG 423 527-2.

18

«Придите, верные» (*лат.*) — рождественский хорал — *прим. переводчика.*

19

Лекция, прочитанная в BIRS 19 мая 1972, процитировано в Peter Martland, *Since Records Began — EMI, the First 100 Years* [505], London: E. T. Eatsford, 1997, p. 167.

20

Лекция, прочитанная в BIRS 19 мая 1972, процитировано в Northrop Moore, *Sound Revolutions*, pp. 287-8.

21

Northrop Moore, Soulld Revolutions, p. 329.

22

Harvey Sachs, *The Letters of Arturo Toscanini* [506], London: Faber and Faber, 2002, p. 183.

23

«Радио корпорация Америки» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Национальная радиовещательная компания» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

25

Charles O'Connell, *The Other Side of the Record* [507], New York: Alfred Knopf, 1947, p. 137.

26

William Primrose, *Walk on the North Side* [508], Provo, Utah: Brigham Young University Press, 1978, pp. 97-8.

27

Статья Milton Katims в *International Classical Record Collector* [509], Winter 1998, p. 66.

28

New York Herald Tribune, статьи в номере от 17 мая 1942 и (дата автору неизвестна) 1943.

O'Connell, *The Other Side of the Record*, p. 129.

30

Wilhelm Furtwängler (tr. Shaun Whiteside), *Notebooks* [510], London: Quartet Books, 1989, p. 169.

31

См. Chairman Alfred Clark, выступление перед EMI AGM, 1938, in Peter Martland, *Since Records Began — EMI, the First 100 Years*, London: B. T. Batsford, 1997.

32

Don Hunstein, разговор, май 2005.

33

Мюзикл 1953 года на музыку А. Бородина. — *прим. переводчика.*

34

Schuyler Chapin, *Musical Chairs* [511], New York: Putnams, 1977, p. 134.

35

Robert Metz, *CBS: Reflections in a Bloodshot Eye* [512], Chicago: Playboy Press, 1975, p. 147.

Там же., p. 151.

Процитировано в *Audiofile*, no. 10, 1997.

Переводится и как «Майлз впереди», и как «На мили впереди» — *прим. переводчика*.

Martland, *Since Records Began*, p. 154.

40

Заявление председателя правления EMI сэра Луиса Стеринга, там же.

41

George Martin (with Jeremy Hornsby), *All You Need Is Ears* [513], London: Macmillan, 1979, p. 51.

42

Elisabeth Schwarzkopf, *On and Off the Record* [514], London: Faber and Faber, 1982, p. 107.

43

После развода с упорно не желавшей иметь дело ни с кем, кроме англичан, меццо-сопрано Нэнси Иванс, на которой он был женат, когда познакомился с Шварцкопф.

44

Peter Andry, интервью, август 2005.

45

По воспоминаниям Питера Андри, там же.

46

Richard Osborne, *Herbert von Karajan: A Life in Music* [515], London: Chatto & Windus, 1998, p. 434.

47

Сообщено в Brian Hunt, «Memories of the Maestro» [516], *Daily Telegraph*, 25 October 1995; и Jon Tolansky, «Furtwängler», *Classical Record Collector* [517], Winter 2004.

48

Sam H. Shirakawa, *The Devil's Music Master* [518], New York: Oxford University Press, 1992, p. 382.

Alan Jefferson, сообщение автору.

50

John Culshaw, *Putting the Record Straight: The Autobiography of John Culshaw* [519], London: Seeker & Warburg, 1981, p. 180.

«Пишущий ангел» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

Time magazine, 19 December 1955.

53

Воспоминания Пола Мейерса, присланные автору по электронной почте 21 апреля 2005.

54

Jack Law, интервью в *Hampstead and Highgate Express*, 20 Novemmber 1981.

55

Michael Haas, прислано автору по электронной почте, 16 апреля 2005.

Воспоминания Charles Gerhardt, *International Classical Record Collector*, Winter 1997, pp. 46–51.

57

James Mallinson, прислано автору по электронной почте, 24 июля 2005.

Peter Andry, интервью, 26 июля 2005.

59

Nella Marcus, интервью, май 2005.

Sarah Dimenstein, телефонное интервью, 27 мая 2005.

61

Сведения получены от ассистента Бичема Denham Ford.

62

William Westbrook Burton, *The Decca Boys* [520], BBC Radio 3, 2005.

Georg Solti, интервью, июль 1997.

Архив Шолти, хранящийся в доме его лондонском семьи.

Peter Andry, интервью, 26 июль 2005.

The Decca Boys.

67

Недатированное письмо в архиве Шолти, по-видимому, 1958.

Конфиденциальное интервью.

Christopher Raeburn, телефонное интервью, июль 2005.

Конфиденциальное интервью.

71

Peter Andry, интервью, May 2005.

Pali Meller Marcovicz (ed.), *Deutsche Grammophon Gesellschaft: eine Chronologie*, Hamburg: DGG GmbH, 1998, p. 16.

73

Не существующая ныне «*Allgemeine Electricitats-Gesellschaft*» — «Немецкая электрическая компания» — *прим. переводчика*.

«*Deutsche Grammophon Gesellschaft*» — *прим. переводчика.*

Andreas Holschneider, телефонное интервью, 3 июля 2005.

76

См. Tom Bower, *Blind Eye to Murder* [521], London: André Deutsch, 1981.

77

Wilfried Feldenkirchen, Siemens, 1918–1945, Munich: Siemens, 1995, p 285. Я благодарен указавшему мне на этот источник Marek Jaros из Wiener Library, London.

Интервью на CD, Fricsay erzähltes leben, DG 474 383-2.

Там же.

80

Dietrich Fischer-Dieskau, *Echoes of a Lifetime* [522], London: Macmillan, 1989, pp. 68-9.

81

Сообщил консультант по маркетингу Hans Domizlaff.

Siegmund Nissel, интервью, май 2005.

83

Martin Lovett, интервью, май 2005.

Neville Marriner, интервью, май 2004.

85

Основателями были, в 1949, James Grayson, Michael Naida и Henry Gage.

См. Petula Clark at the Paris Olympia, Silva Screen records, 2004; Silva 1169.

Peter Heyworth and John Lucas, *Otto Klemperer: His Life and Times* [523], vol. II, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 236.

88

Сообщено автору дочерью Клемперера Лоттой, 1997.

Brian Southall, *Abbey Road*, London 1997, p. 56.

Несколько беллетризированный рассказ об этих махинациях можно найти в горьком романе об индустрии классической грамзаписи: Brown Meggs, *Aria*, London: Hamish Hamilton, 1978, pp. 132-40.

91

John G. Deacon, прислано автору по электронной почте 30 мая 2005.

«Бог» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

93

Donald Clarke, *The Rise and Fall of Popular Music* [524], London: Penguin, 1995.

Paul Myers, прислано автору по электронной почте, 2005.

Don Hunstein, разговор, май 2005.

Andreas Holschneider, интервью, июль 2005.

Peter Alward, интервью, октябрь 2004.

98

Интервью, посвященное The Originals, DG 449 725-2; перевод автора с немецкого.

99

Интервью с Susan Elliott для *Audio Magazine*, конец 1992, http://www.classicrecs.com/jackint1.htm.

«Живое стерео RCA» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

101

Сообщено автору Лоттой Клемперер, 1997.

102

Michael Stegemann, «Half a Century of Immortality: Glenn Gould's first recording of the Goldberg Variations,» [525] эссе, сопровождавшее повторный мемориальный выпуск записи «Sony-BMG» 82876698352.

103

Jörg Demus и Rosalyn Tureck попытались повторить этот цикл в маленьких лейблах.

104

Otto Friedrich, *Glenn Gould: A Life and Variations* [526], London: Lime Tree, 1990, p. 50.

Stegemann, «Half a Century of Immortality».

106

Paul Myers, прислано автору по электронной почте 10 июня 2005.

107

Schuyler Chapin, *Musical Chairs*, New York: Putnams, 1977, p. 208.

Там же., p. 213.

109

Там же., pp. 216-17.

Светский человек (*франц.*) — *прим. переводчика.*

111

Статья о состязании циклов в журнале *High Fidelity*, сентябрь 1967.

112

Подтверждено Полом Мейерсом в William Westbrook Burton, *Conversations about Bernstein* [527], New York: Oxford University Press, 1995, p. 59, и в разговоре с автором.

113

Статистика подтверждена Питером Манвесом, главой маркетингового отдела «Masterworks», телефонное интервью, июль 2005.

114

Paul Myers, прислано автору по электронной почте 6 июня 2005.

115

Сообщено автору его другом, дирижером Хосе Серебрьером, август 2005.

116

Nella Marcus, прислано автору по электронной почте, 19 May 2005.

117

James Lock, главный инженер «Decca», примечания к серии «Decca Legends».

118

John Culshaw, *Ring Resounding: The Recording in Stereo of «Der Ring Des Nibelungen»* [528], London: Secker & Warburg, 1967, p.

119

Письмо Калшоу к Шолти, дата неизвестна; архив Шолти, хранящийся в лондонском доме его семьи.

120

Архив Шолти, дата неизвестна.

121

Syracuse WONO, 4 February 1967.

Nella Marcus, интервью, май 2005.

123

Paul Myers, прислано автору по электронной почте, 10 июня 2005.

Richard Osborne, *Herbert von Karajan: A Life in Music*, London: Chatto & Windus, 1998, p. 490.

125

Заметки на конверте бетховенского цикла, изданного «Deutsche Grammophon».

126

Там же.

127

John Culshaw, *Putting the Record Straight: The Autobiography of John Culshaw*, London: Secker & Warburg, 1981, p. 195.

128

Письмо датировано 15 ноября 1962.

129

Martin Lovett, интервью, май 2005.

Pali Meller Marcovicz (ed.), *Deutsche Grammophon Gesellschaf: eine Chronologie*, Hamburg: DGG GmbH, 1998, p. 22.

131

Ringo Starr, интервью Pete Best.

Evening Standard, 4 March 1966.

The Guardian, 22 October 1996.

134

Frederic Dannen, *Hit Men* [529], London: Muller, 1990, p. 65.

135

Peter Andry, интервью, 1995.

136

Suvi Raj Grubb, *Music Makers on Record* [530], London: Hamish Hamilton, 1986, p. 42.

137

Paul Myers, прислано автору по электронной почте, 21 апреля 2005.

Статья Andrew Keener d *Gramophone*, октябрь 2005, p. 56.

139

Peter Munves, телефонное интервью, июнь 2005.

140

Там же.

141

«Американский путеводитель по грамзаписям» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

142

Edward Greenfield, разговор, Зальцбург, август 1987.

143

Из Arthur Jacobs (ed.), *The Music Yearbook* [531], 1973-4, London: Macmillan, 1974, pp. 371-81.

Интервью, данное National Public Radio, июль 2002.

145

Nikolaus Harnoncourt, интервью, Амстердам, 27 октября 2005.

Andreas Holschneider, телефонное интервью, 3 июля 2005.

147

Процитировано в n «Remembering Karl Richter» [532], Unitel catalogue, 2004.

148

Nikolaus Harnoncourt, интервью, Амстердам, 27 октября 2005.

«Барочный ансамбль» (*англ.*) — *прим. переводчика*.

150

«Венское музыкальное содружество» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

151

Отсылка к фильму «Звуки музыки» — *прим. переводчика.*

152

Nikolaus Harnoncourt, интервью, Грац, октябрь 2000.

153

Nikolaus Harnoncourt, интервью, Амстердам, 27 октября 2005.

Nikolaus Harnoncourt, интервью, Грац, октябрь 2000.

155

Gustav Leonhardt, интервью, 2005.

«Старинная музыка Кёльна» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

157

Nikolaus Harnoncourt, интервью, Амстердам, 27 октября 2005.

«Содружество ранней музыки» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

159

Richard Adeney, интервью, июль 2005.

Не смог ничего найти — *прим. переводчика.*

«Академия св. Мартина-в-полях» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

Интервью с Anthony Kirkby, www.scena.org, 1 июня 2000.

163

Erik Smith, *Mostly Mozart* [533], Winchester: издано автором за свой счет, 2005, P 174.

164

Процитировано здесь и ниже из интервью Neville Marriner, май 2004 и газета *Sunday Times*, 23 сентября 1984.

Gramophone, September 1970, p. 437.

Smith, *Mostly Mozart*, p. 173.

«Академия старинной музыки» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

Christopher Raeburn, телефонное интервью, июль 2005.

169

Статья Anna Barry в *Gramophone*, October 2005, p. 57.

170

Erik Smith, интервью с Alan Blyth, *Gramophone*, December 1972.

171

Paul Myers, прислано автору по электронной почте, 21 апреля 2005.

Don Hunstein, разговор, май 2005.

Dannen, *Hit Men*, p. 115.

Что причем тут Тиффани, мне выяснить не удалось — *прим. переводчика.*

175

Скорее коктейль, чем инструмент. Интервью с Walter Yetnikoff, www.blogcritics.org, 4 марта 2004.

Ralph Mace, административный работник RCA, прислано автору по электронной почте, 25 августа 2005.

177

Конфиденциальное интервью.

178

Разговор Георга Шолти с Харви Сашем, *Solti on Solti: A Memoir* [534], London: Chatto & Windus, 1997. p. 114.

Stephen Rubin, телефонное интервью, 22 июля 2005.

180

Herbert Breslin and Anne Midgette, *The King and I* [535], New York: Doubleday, 2004, p. 41.

181

Там же., p. 39.

Richard Osborne, *Herbert von Karajan: A Life in Music*, London: Chatto & Windus, 1998, p. 558.

183

Процитировано здесь и ниже по интервью Peter Andry, 26 июля 2005.

184

Там же.

185

John Mordler, телефонное интервью, 29 июля 2005.

«Новая Филармония» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

187

Примечания к EMI CD, см. CD 71, p. 242.

188

Norman Lebrecht, *The Maestro Myth* [536], London: Simon & Schuster, 1991, p. 241.

См. Osborne, *Herbert von Karajan*, pp. 575-90.

Разговор с Peter Alward, 2002-5.

Дискуссия на Баварском телевидении, 2005.

192

Claim: Osborne, *Herbert von Karajan*, p. 439; отрицается в Sarah Dimenstein, телефонное интервью, июнь 2005.

193

Bruno Montsaigneon (tr. Stewart Spencer), *Sviatoslav Richter, Notebooks and Conversations* [537], London: Faber and Faber, 2001, pp. I 18–19.

Интервью с Tully Potter, *International Classical Record Collector*, Winter 1997, pp. 36–40.

195

Сведения прислали автору по электронной почте, май 2005, James Mallinson и Michael Haas.

Valerie Solti, интервью, май 2005.

Некролог, Sir Edward Lewis, *Music Week*, January 1980.

198

John Best, прислано автору по электронной почте, 27 мая 2005.

199

Токио, мая 1970, процитировано в Osborne, *Herbert von Karajan*, p. 591.

Kees A. Schouhamer Immink, «The Compact Disc Story» [538], *Journal of the Audio Engineering Society*, vol. 46, no. 5, May 1998.

201

Массачусетский технологический институт — *прим. переводчика.*

«Поток звука» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

203

Подробный рассказ содержится в John Nathan, *Sony: The Private Life* [539], London: HarperCollins, 1999, pp. 141-3.

204

Raymond Cooke, телефонное интервью, декабрь 1982.

Gramophone, April 1978, p. 1784.

«Классика для удовольствия» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

207

Личные воспоминания автора.

Andreas Holschneider, телефонное интервью, 3 июля 2005.

«Академия звука и изображения» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

210

Текст на конверте Shura Gehrman, Schwanengesang; with Nina Walker (piano), Nimbus 5022.

211

Paul Burger, ответственный руководитель «Sony Music (Europe)», интервью, декабрь 2005.

212

Процитировано здесь и ниже по сообщению Пола Мейерса, присланному автору по электронной почте, 10 июня 2005, и по телефонному интервью с Джзефом Дэшем, июль 2005.

«Возможно, любовь» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

Neville Marriner, интервью, май 2004.

Человек, личность (*нем.*) — *прим. переводчика.*

216

Michael Haas, прислано автору по электронной почте, 16 апреля 2005.

Andreas Holschneider, телефонное интервью, 3 июля 2005.

218

«Why Britain Is off the Record» [540], *Sunday Times*, 9 January 1983.

219

Brian Southall, телефонное интервью, апрель 1983.

220

Текст на конверте скрипичного концерта Бетховена, NDR Symphony Orchestra, cond. Klaus Tennstedt, CDC 7 54574 2.

221

Увидено автором, июнь 1992.

John Nathan, *Sony: The Private Life*, London: HarperCollins, 1999, p. 145.

Подтверждено автору Андреасом Хольшнайдером.

Gramophone, April 1988, p. 1393.

Roger Vaughan, *Herbert von Karajan: A Biographical Portrait* [541], London: Weidenfeld & Nicolson, 1986.

226

Сообщено автору Андреасом Хольшнайдером, июль 2005.

227

Paul Burger, интервью, декабрь 2005.

228

Конфиденциальное интервью.

Fortune, 1 September 1992.

230

Пресс-релиз «Deutsche Granullopho».

Andreas Holschneider, телефонное интервью, 3 июля 2005.

Joseph Dash, телефонное интервью, июль 2005.

233

Norio Ohga, телефонное интервью, Токио, февраль 1992.

234

Информация получена от друга семьи.

235

Gunther Breest, интервью, Зальцбург, август 1991.

Norman Lebrecht, *When the Music Stops* [542], London: Simon & Schuster, 1996, p. 380.

Medi Gasteiner, прислано автору по электронной почте, 31 июля 2005.

Gunther Breest, интервью, июль 1991.

239

Конфиденциальное интервью.

Costa Pilavachi, интервью, август 2005.

241

См. Harold Schonberg, *Horowitz*, London: Simon & Schuster, 1992, pp. 308-9.

242

Заявление для прессы, ноябрь 1990.

James Glicker, телефонное интервью, 29 июля 2005.

Paul Burger, интервью, декабрь 2005.

Peter Alward, интервью, сентябрь 2004.

На самом деле, под конец. Чемпионат завершился 8 июля — *прим. переводчика.*

Herbert Breslin and Anne Midgette, *The King and I*, New York: Doubleday, 2004, p. 218.

Tim Page, телефонное интервью, 11 сентября 2005.

«Современная библиотека» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

Tim Page, разговор с автором, июль 2005.

251

Tim Page, неопубликованная статья для журнала «Tower Records», дата неизвестна.

James Glicker, телефонное интервью, 29 июля 2005.

253

Page, неопубликованная статья для журнала «Tower Records», дата неизвестна.

254

Klaus Heymann, интервью 1995; в Lebrecht *When the Music Stops*, p. 313.

Andrew Clark, «Buccaneer of Classical Music» [543], *Financial Times*, 19 May 1997.

Michael Shmith, «King of Naxos and His 2,400 Subjects,» [544] the *Age* (Melbourne), 12 July 2002.

257

Вот чего я нигде не нашел — *прим. переводчика.*

B Lebrecht *When the Music Stops*, p. 313.

Формация (*нем.*) — *прим. переводчика.*

Интервью, *Classical Music*, 13 August 2005, p. 25.

261

Klaus Heymann, интервью, апрель 2002.

262

Там же.

263

Klaus Heymann, прислано автору по электронной почте, 7 и 14 апреля 2005.

Klaus Heymann, прислано автору по электронной почте, 16 ноября 2005.

265

Richard Lyttelton, сообщено автору в июне 2005.

John Nathan, *Sony: The Private Life*, London: HarperCollins, 1999, p. 244.

Walter Yetnikoff, *Howling for the Moon* [545], New York: Random House, 2003, pp. 260-61.

Norio Ohga, интервью, Токио, февраль 1992.

269

Michael Haas, прислано автору по электронной почте, 31 августа 2005.

270

Процитировано по статье автора в *Daily Telegraph*, 3 April 1995, p. 15.

Там же.

Конфиденциальное интервью.

Peter Gelb, «One Label's Strategy: Make It New but Make It Pay» [546], *New York Times*, Arts & Leisure Section, 22 March 1998.

Конфиденциальное интервью.

«Аппалачский вальс» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

Разговор с автором и другими, 1993.

277

Конфиденциальное интервью.

Roger Wright, интервью, июль 2005.

«Оригиналы» — выпускаемые DG перезаписи долгоиграющих пластинок на CD — *прим. переводчика.*

Ежегодный отчет «Polygram», 1996, p. 7, курсив автора.

281

Alain Levy, интервью, 1 апреля 1997, в *Daily Telegraph*, 3 April 1997, p. 19.

282

Malcolm Hayes, «How to Rock the Classical World» [547], *Independent*, 1 May 1996, pp. 14, 15.

Paul Moseley, интервью, июль 2005.

До марта 2001-го и августа 2002-го, соответственно.

285

Evans Mirageas, прислано автору по электронной почте, 23 апреля 2005.

Тут что-то напутано 3 и 5 это уже 8 — *прим. переводчика.*

Интервью с Heidi Waleson, *Billboard*, 22 March 1997.

Интервью с John Eliot Gardiner, *Guardian*, 10 January 2005.

289

Sue Harris из Bectu, пресс-релиз, 27 марта 1997.

Интервью с Simon Tait, *The Times*, 26 November 1997.

Воспоминания Файна о его работе в DG можно найти в сети: www.finesoundproductions.com.

292

Там же.

293

Конфиденциальное интервью.

«Единственный классический альбом, который вам может когда-либо понадобиться» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

295

Robert Hurwitz, интервью в Alan Kozinn, «A Once Proud Industry Fends off Extinction» [548], *New York Times*, 8 December 1996.

Norman Lebrecht, «A Record of Disaster» [549], *Daily Telegraph*, 5 February 1997.

297

Цифры ASOL, приведены Alan Bostick в *Tennessean*, 9 April 2005.

298

Прозвище приверженцев премьер-министра Великобритании Тони Блэйра — *прим. переводчика.*

299

Данные Soundscan.

Peter Gelb, интервью с Allan Kozinn, 7 ноября 2004.

301

Chris Craker, интервью, июнь 2005.

302

Сказано во время завтрака с автором, сентябрь 2003.

303

Американские комики (тощий и толстый) тридцатых годов — *прим. переводчика.*

Посмертное (вскрытие) (*лат.*) — *прим. переводчика.*

City Paper, Philadelphia, 12 May 2005.

«Живой концерт Лондонского симфонического» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

307

Paul Burger, интервью, декабрь 2005.

308

Доклад компании «Merrill Lynch» на «Media and Entertainment Conference», 14 сентября 2005.

USA Today, 30 September 2002.

Nikolaus Harnoncourt, интервью, Амстердам, 27 октября 2005.

См. www.svalander.se.

312

Michael Haas, прислано автору по электронной почте, 31 августа 2005.

Так проходит мирская слава (*лат.*) — *прим. переводчика.*

«Величайшие хиты „Иглс“» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Триллер» (*англ.*).

Пинк-Флойд: «Стена» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

317

«Величайшие хиты Билли Джоэла» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«О, Святая ночь» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«О, мое солнце» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

320

«Рождественский альбом Трех теноров» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Новогодний концерт» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

322

Единственным другим исполнителем, достигшим показателя в 1 миллиард долларов, является Элвис Пресли; за ним следует «Abba» — 260 миллионов.

323

Выступление Эдгара Дж. Бронфмана в Аспене, штат Колорадо, 22 августа 2005.

«Общество ценителей» (англ.) — *прим. переводчика.*

Карузо, «Первые записи».

Энрико Карузо,

«Gramophone and Typewriter Co. Ltd»: Милан («Гранд-отель»), 11 апреля 1902 — *прим. переводчика.*

«Студенты! Внимайте!» (*итал.*) — *прим. переводчика.*

327

Цитируется по Jerrold Northrop Moore, *Sound Revolutions: A Biography of Fred Gaisberg, Founding Father of Commercial Recording,* London: Sanctuary, 1999, p.94.

«Божественная Аида» (*итал.*) — *прим. переводчика.*

Гершвин, «Рапсодия в стиле блюз».
Джордж Гершвин и оркестр Пола Уитмена,
«Columbia»: Нью-Йорк, 10 июня 1924 — *прим. переводчика.*

«Суони», «Кто-то любит меня», «Завораживающий ритм» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

331

Бетховен, Концерт для скрипки с оркестром.

Фриц Креслер, оркестр Берлинской государственной оперы, дир. Лео Блех.

EMI: Берлин («Зингакадемие»), 14–16 декабря 1926 — *прим. переводчика.*

Мендельсон, Шуман. Два трио ре-диез.

Альфред Корто, Жак Тибо, Пабло (Пау) Казальс.

EMI: Лондон («Куинс-холл»), 20–21 июня 1927 и 15–18 ноября 1928 — *прим. переводчика.*

«Изящные искусства» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

Рахманинов, Второй концерт для фортепиано с оркестром до минор.

Сергей Рахманинов, Филадельфийский оркестр, дир. Леопольд Стоковский.

RCA («Sony-BMG»): 10 и 13 апреля 1929 — *прим. переводчика.*

335

Рахманинов, Третий концерт для фортепиано с оркестром ре-диез.

Владимир Горовиц, Лондонский симфонический оркестр, дир. Альберт Коутс.

EMI: Лондон («Кингсуэй-холл»), 29–30 декабря 1930 года — *прим. переводчика.*

Бетховен, 32 сонаты для фортепиано.
Артур Шнабель.
EMI: Лондон, 1932–1935 — *прим. переводчика.*

Artur Schnabel, *My Life and Music*, Gerrards Cross: Colin Smythe, p. 98.

338

Цифра мне как-то непонятна. В заголовке стоит 1932-5 — *прим. переводчика.*

F. W. Gaisberg, *Music on Record*, London: Robert Hale, 1947, pp. 192-4.

Дебюсси, «Море» и Элгар, Вариации «Загадка».

Симфонический оркестр Би-Би-Си, дир. Артуро Тосканини.

EMI: Лондон («Куинс-холл»), 3 и 12 июня 1935 (выпущено в свет в 1987) — *прим. переводчика.*

341

Письмо из архива EMI, Хейз, Миддлсекс. Процитировано Тони Харрисоном на конверте обсуждаемой записи.

Сибелиус, Концерт для скрипки с оркестром.

Яша Хейфец, Лондонский филармонический оркестр, дир. Томас Бичем.

EMI: Лондон («Эбби-Роуд»), 26 ноября и 14 декабря 1935 — *прим. переводчика.*

Малер, Девятая симфония.

Венский филармонический оркестр, дир. Бруно Вальтер.

EMI: Вена («Мюзикверейнзал»), 16 января 1938 — *прим. переводчика.*

Бах, Сюиты для виолончели.

Пабло (Пау) Казальс.

EMI: Лондон, 23 ноября 1936; Париж, 2–3 июня 1939 и 13 июня 1939 — *прим. переводчика.*

345

Чайковский, Первый концерт для фортепьяно с оркестром си-бемоль минор (а также: Брамс, Второй концерт для фортепьяно с оркестром).

Владимир Горовиц, Симфонический оркестр NBC, дир. Артуро Тосканини.

RCA («Sony-BMG»)/«Naxos Historical»: Нью-Йорк («Карнеги-холл») 6 и 14 мая 1941 (и 9 мая 1940) — *прим. переводчика.*

346

«Штраус дирижирует Штраусом» — «Дон Жуан», «Дон Кихот», «Жизнь героя», «Тиль Уленшпигель», «Японская праздничная музыка» и др.

Берлинский филармонический оркестр, Берлинская государственная капелла, Баварский государственный оркестр, дир. Рихард Штраус.

DG: Берин и Мюнхен, 1927–1941 — *прим. переводчика.*

«Дует южный ветер».

Кэтлин Ферриер.

«Decca»: Лондон (студия в Западном Хэмпстеде), 10–11 февраля 1949 — *прим. переводчика.*

«Мой костлявый паренек», «Мой милый Вилли», «В Салли-Гарденз» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

349

Шопен, Вальсы.

Дину Липатти.

EMI: Женева (студия «Радио Женевы»), июнь 1950 — *прим. переводчика.*

Барбер, «Ноксвилл, лето 1915».

Элеанор Ситбер, оркестр Думбартон-Окс, дир. Уильям Стрикленд.

CBS: Ною-Йорк (студия на 30-й стрит), 7 ноября 1950 — *прим. переводчика.*

351

Оперные дуэты.

Юсси Бьёрлинг и Роберт Меррилл (баритон), оркестр «RCA Victor», дир. Ренато Челлини.

RCA: Нью-Йорк (студии NBC), 3 января 1951 — *прим. переводчика.*

Бетховен, Девятая симфония.

Симфонический оркестр NBC, дир. Артуро Тосканини.

RCA: Нью-Йорк («Карнеги-холл»), 31 марта и 1 апреля 1952 — *прим. переводчика.*

Сук, Симфония «Азраил».

Чешский филармонический оркестр, дир. Вацлав Талих.

«Supraphon»: Прага (Дворжак-холл, Рудольфинум), 22–29 мая 1952 — *прим. переводчика.*

Вагнер, «Тристан и Изольда».

Кристен Флагстад, Людвиг Сутхаус, Бланш Тебом, оркестр «Филармония», дир. Вильгельм Фуртвенглер.

EMI: Лондон (Кингсуэй-холл), 10–23 июня 1952 — *прим. переводчика.*

Верди, «Аида».

Рената Тебальди, Марио дель Монако, Эбе Стиньяни, Хор и оркестр Академии Св. Цецилии, дир. Альберто Эреде.

«Decca»: Рим (Академия св. Цецилии), август 1952 — *прим. переводчика.*

Штраус. «Четыре последние песни».

Лиза Делла Каза, Венский филармонический оркестр, дир. Карл Бём.

«Decca»: Вена («Мюзикферейн», «Гроссер Саал»), июнь 1953 — *прим. переводчика.*

Пучини, «Тоска».

Мария Каллас, Тито Гобби, Джузеппе ди Стефано, Хор и оркестр театра «Ла Скала», дир. Виктор Де Сабата.

EMI: Милан («Ла Скала»), 10–21 августа 1953 — *прим. переводчика.*

Брамс, Первый концерт для фортепиано с оркестром (ре-диез).

Артур Рубинштейн, Чикагский симфонический оркестр, дир. Фриц Райнер.

RCA: Чикаго («Оркестр-холл»), 17 апреля 1954 года — *прим. переводчика.*

Бах, «Гольдберг-вариации».

Гленн Гульд.

«Columbia» («Sony-BMG»): Нью-Йорк (студия на 30-й стрит), 10 и 14–16 июня 1955 — *прим. переводчика.*

Моцарт, «Свадьба Фигаро».

Венский филармонический оркестр, дир. Эрих Клайбер.

«Decca»: Вена («Редоутенсаал»), июнь 1955 — *прим. переводчика.*

361

Сказано им автору в июне 2005 года.

Барток, Концерт для оркестра.

Чикагский симфонический оркестр, дир. Фриц Райнер.

RCA («Sony-BMG»): Чикаго (Оркестровый зал), 22 октября 1955 — *прим. переводчика.*

Чайковский, Симфонии 4–6.

Оркестр Ленинградской филармонии, дирижеры Курт Зандерлинг, Евгений Мравинский.

DG: Вена («Мюзикферейнсаал»), июнь 1956 — *прим. переводчика.*

Григ, Шуман, Концерты для фортепиано с оркестром. Соломон, оркестр «Филармония», дир. Герберт Менгес. EMI/«Testament»: Лондон («Эбби-Роуд»), 1956 — *прим. переводчика.*

Вайль, Берлинские и американские театральные зонги.

Лотте Ленья.

«Columbia» («Sony-BMG»): Гамбург («Фридрих-Эберт-Халле»), 5–7 июля 1955; Нью-Йорк (студия на 30-й стрит), 5–9 августа 1957 — *прим. переводчика.*

Равель, «Дафнис и Хлоя».

Лондонский симфонический оркестр, дир. Пьер Монте.

«Decca»: Лондон («Кингсуэй-холл»), 27–28 апреля 1959 — *прим. переводчика.*

Шостакович, Скрипичный и виолончельный концерты.
Давид Ойстрах, Мстислав Ростропович.
CBS («Sony-BMG»): Нью-Йорк («Карнеги-холл»), 2 января 1956; Филадельфия (отель «Бродвуд»), 8 ноября 1959 — *прим. переводчика.*

Шуберт, «Смерть и девушка».

«Амадеус-квартет».

DG: Ганновер («Бетховенсаал»), 3–6 апреля 1959 — *прим. переводчика.*

369

Бизе, Симфония до мажор, Сюиты из «Арлезианки».

Оркестр Французского национального радио, Королевский филармонический оркестр, дир. Томас Бичем.

EMI: Париж («Сале Ваграм»), октябрь-ноябрь 1959; Лондон («Эбби-Роуд»), 21 ноября 1956 — *прим. переводчика.*

Барток, Концерты для фортепиано с оркестром 1–3.

Геза Анда, Симфонический оркестр Берлинского радио, дир. Ференц Фричай.

DG: Берлин (Езус-Христус-Кирхе), сентябрь 1959 и октябрь 1960 — *прим. переводчика.*

371

Из текста на обложке пластинки.

Бах, «Страсти по Матфею».

Оркестр «Philharmonia», дир. Отто Клемперер.

EMI: Лондон («Кингсуэй-холл»), 1960–1961 — *прим. переводчика.*

Бах, Концерт для двух скрипок и струнных.

Давид и Игорь Ойстрахи, Королевский филармонический оркестр, дир. Юджин Гуссенс.

DG: Лондон («Уэмбли Таун-холл»), февраль 1961 — *прим. переводчика.*

Прокофьев, Соната для фортепиано № 8 (а также: Дебюсси, «Эстампы», Прелюдии; и Скрябин, Пятая соната).

Святослав Рихтер.

DG: Лондон («Уэмбли Таун-холл»), июль 1961 — *прим. переводчика.*

Копленд, Концерт для кларнета с оркестром (а также: Бернстайн, «Прелюдия, фуга и риффы»).

Бенни Гудмен, струнная секция оркестра «Коламбиа Симфони», дир. Аарон Копленд.

«Columbia» («Sony-BMG»): Нью-Йорк, («Манхэттен-центр»), 20 февраля 1960 — *прим. переводчика.*

Айвз, Четвертая симфония.

Американский симфонический оркестр, дир. Леопольд Стоковский.

CBS: Нью-Йорк («Карнеги-холл»), 25 апреля 1965 — *прим. переводчика.*

Шуберт, Фортепьянные дуэты.

Беджамин Бриттен, Святослав Рихтер.

«Decca»: Олдборо (приходская церковь и «Джабили-холл»), 20 июня 1964 и 22 июня 1965 — *прим. переводчика.*

Домашнее музицирование (*нем.*). — *прим. переводчика.*

Бернстайн, «Чичестерские псалмы».

Джон Богарт (контратенор), «Камерата сингерс», Нью-Йоркский филармонический оркестр, дир. Леонард Бернстайн.

«Columbia» («Sony-BMG»): Нью-Йорк («Манхэттен-центр»), июль 1965 — *прим. переводчика.*

380

Анна Мэри Робертсон Мозес (1860–1961), американская художница-примитивистка. — *прим. переводчика.*

Псалом 133,1 — *прим. переводчика.*

382

Элгар, Концерт для виолончели с оркестром а также Элгар, «Морские картины).

Жаклин Дю Пре, Лондонский симфонический оркестр, дир. Джон Барбиролли.

EMI: Лондон („Кингсуэй-холл“), 19 августа 1965 — *прим. переводчика.*

Вагнер, „Кольцо Нибелунгов“.

Венский филармонический оркестр, дир. Георг Шолти.

„Decca“: Вена („Софиенсаал“), сентябрь 1958 — ноябрь 1965 — *прим. переводчика.*

John Culshaw, Ring Resounding: The Recording; in Stereo of «Der Ring Des Nibelungen», London: Secker & Warburg, 1967, p. 269.

Родриго, „Аранхуэсский концерт“.

Джон Уильямс, Филадельфийский оркестр, дир. Юджин Орманди.

CBS: Филадельфия („Таун-холл“), 14 декабря 1965 — *прим. переводчика.*

Стравинский, Полное собрание сочинений — духовная музыка.

Различные исполнители и оркестры под управлением композитора.

CBS („Sony-BMG“): Нью-Йорк и Торонто, 1962–1966 — *прим. переводчика.*

387

Все цитаты взяты из сопровождающих эту запись заметок Годдарда Либерсона и его жены Веры Зориной.

«Священное песнопение» (*лат.*) — *прим. переводчика.*

389

Моцарт, Концерты для фортепиано с оркестром номер 22 и 25. Альфред Брендель, оркестр „Vienna Pro Musica“, дир. Пол Ангерер.

„Vox“: Вена, 1966 — *прим. переводчика.*

Малер, „Песнь о земле“.

Криста Людвиг, Фриц Вундерлих, оркестр „Филармония“, дир. Отто Клемперер.

EMI: Лондон („Кингсуэй-холл“: Людвиг), 7–8 ноября 1964 года, („Эбби-Роуд“: Вундерлих), 6–9 июля 1966 — *прим. переводчика.*

Малер, Четвертая симфония.
Кливлендский оркестр, дир. Джордж Сэлл.
CBS: Кливленд („Северенс-холл“), 1966 — *прим. переводчика.*

Бах, Четыре оркестровые сюиты.
«Concentus Musicus», дир. Николаус Арнонкур.
«Telefunken» («Warner»): Вена, 1967 — *прим. переводчика.*

Вивальди, «Времена года».

«Академия Св. Мартина в Полях», дир. Невилл Мэрринер.

«Decca»: Лондон (Церковь Св. Джона, Смит-сквер), сентябрь 1969 — *прим. переводчика.*

«Вот и пришла весна»: Флорентийская музыка четырнадцатого столетия.

Дэвид Манроу, «Лондонское содружество ранней музыки».

«Decca»: Лондон (Студии западного Хэмпстеда), апрель-май 1969 — *прим. переводчика.*

395

«Магнификэти»: Разные голоса Кэти Берберян (сочинения Монтеверди, Дебюсси, Кейджа, Берберян и других).

Кэти Берберян и Бруно Канино (фортепиано).

«Wergo»: Милан, ноябрь 1970 — *прим. переводчика.*

«Лето» (*англ.*). — *прим. переводчика.*

«У нее уже есть билет» (*англ.*). — *прим. переводчика.*

Алькан, Сочинения для фортепиано.
Рональд Смит.
EMI: Лондон («Эбби-Роуд»), март 1971 — *прим. переводчика.*

Гайдн, Парижские симфонии.

«Philharmonia Hungarica», дир. Антал Дорати.

«Decca», Марль, Германия (собор Св. Бонифация), 1971 — *прим. переводчика.*

Дворжак, симфония «Из Нового Света» (а также Дворжак, Восьмая симфония).

Берлинский филармонический оркестр, дир. Рафаэль Кубелик.

DG: Берлин (Иезус-Христус-Кирхе), июнь 1972 — *прим. переводчика.*

Шуберт, «Прекрасная мельничиха».
Дитрих Фишер-Дискау и Джералд Мур.
DG: Гамбург, 1972 — *прим. переводчика.*

Dietrich Fischer-Dieskau, *Echoes of a Lifetime*, London: Macmillan, 1989, pp. 328-9.

Грегорианские песнопения.

Монахи монастыря Санто Доминго де Силос.

EMI: Санто Доминго де Силос, Бургос, март 1973 — *прим. переводчика.*

Бах, Сонаты и партиты для скрипки соло.
Натан Мильштейн.
DG: Лондон («Конуэй-Холл» и «Таун-Холл» Уэмбли), февраль-сентябрь 1973 — *прим. переводчика.*

«Барабанный бой», «Шесть фортепиано» и «Музыка для деревянных ударных, голосов и органа».

Стив Райч.

DG: Гамбург (Ральштедт, Музыкальная студия I), январь 1974 — *прим. переводчика.*

406

Как-то с трудом себе представляю овацию длиной в полтора часа. Может все-таки — «девятнадцати»? Хотя тоже глупо, тогда уж «двадцати». — *прим. переводчика.*

«Другие поезда» (*англ.*). — *прим. переводчика.*

Бетховен, Пятая симфония.

Венский филармонический оркестр, дир. Карлос Клайбер.

DG: Вена («Мюзикферейнсаал»), март-апрель 1974 — *прим. переводчика.*

Брамс, Скрипичные сонаты.

Пинхас Цукерман, Даниэль Баренбойм.

DG: Нью-Йорк («Манхэттен-центр»), ноябрь 1974 года — *прим. переводчика.*

Корнгольд, «Морской ястреб».

Национальный филармонический оркестр, дир. Чарльз Герхардт.

RCA: Лондон («Эбби-Роуд»), 1972–1974 — *прим. переводчика.*

«Мертвый город» (*нем.*). — *прим. переводчика.*

412

Вечная беда — непереводимая игра слов: Korngold — Corngold — corn (кукуруза), gold (золото) — *прим. переводчика.*

«Только для птиц».

Иегуди Менухин, Стефан Граппелли.

EMI: Лондон («Эбби-Роуд»), 21–23 мая 1975 года — *прим. переводчика.*

Папаша (*франц.*). — *прим. переводчика.*

«Соловей на Беркли-сквер» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Я люблю Джонни» (*англ., франц.*) — *прим. переводчика.*

417

Джон Мордлер, письмо, присланное автору по электронной почте 31 августа 2005 года.

418

Руссо: «Уличная музыка», «Три пьесы для джаз-банда и симфонического оркестра» (а также Гершвин, «Американец в Париже»).

Корки Сигел (губная гармоника, фортепиано), Сан-Францисский симфонический оркестр, дир. Сейдзи Озава.

DG: Купертино, Калифорния («Флинт-центр» колледжа Де-Анза), май 1976 — *прим. переводчика.*

419

Увеселительный парк в городе Хайланд-Парк, Иллинойс. С 1904 года здесь проводятся под открытым небом музыкальные фестивали — *прим. переводчика.*

Яначек, «Катя Кабанова».

Элизабет Сёдерстрём, Петр Дворски, Венский филармонический оркестр, дир. Чарлз Макеррас.

«Decca»: Вена («Софиенсаал»), декабрь 1976 — *прим. переводчика.*

421

Холст, Сюиты для духовых инструментов.

Группа духовых Кливлендского симфонического, дир. Фредерик Феннелл.

«Telarc», Кливленд («Северенс-холл», 4–5 апреля 1978 — *прим. переводчика.*

Бриттен, «Питер Граймс».

Джон Викерс, Хизер Харпер, Джонатан Саммерс, Хор и оркестр Королевского оперного театра, дир. Колин Дэвис.

«Philips»: Лондон (Королевский оперный театр), апрель 1978 — *прим. переводчика.*

423

Холст, «Планеты» (*а также Элгар, «Вариации „Загадка“»*)

Лондонский филармонический оркестр, дир. сэр Адриан Боулт.

EMI: Лондон («Кингсуэй-холл» и «Эбби-Роуд»), май-июль 1978 — *прим. переводчика.*

«Великие записи столетия» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

Берг, «Лулу».

Тереза Стратас, оркестр Парижской оперы, дир. Пьер Булез

DG: Париж (Институт музыкальных и акустических исследований), март-июнь 1979 — *прим. переводчика.*

Малер, Десятая симфония.

Борнмутский симфонический оркестр, дир. Саймон Рэттл.

EMI: Саутгемптон («Гилдхолл»), 10–12 июня 1980 — *прим. переводчика.*

Чистилище (*ит.*) — *прим. переводчика.*

Моцарт, Концерт для кларнета с оркестром.
«Академия старинной музыки», дир. Кристофер Хогвуд.
«Decca»: Лондон, 1980 — *прим. переводчика.*

Лютославский, «Вариации на тему Паганини».
Марта Аргерих, Нельсон Фрейре.
«Philips»: Ла-Шо-де-Фон, Швейцария, август 1982 — *прим. переводчика.*

Бах, Месса си минор.

«Монтеверди-хор», анс. «Английские барочные солисты», дир. Джон Элиот Гардинер.

DG: Лондон (Собор Всех Святых, Тутинг), февраль 1985 — *прим. переводчика.*

«Горовиц».

Владимир Горовиц.

DG: Нью-Йорк (Восточная 94-стрит), 24–30 апреля 1985 — *прим. переводчика.*

Harold Schonberg, Horowitz, London: Simon & Schuster, 1992, p. 268.

Верди, «Отелло».

Пласидо Доминго, Катя Риччарелли, Жустино Диас, хор и оркестр «Ла Скала», дир. Лорин Маазель.

EMI: Милан (Миланская консерватория), 29 июля — 2 августа 1985 — *прим. переводчика.*

Пярт, «Песнь памяти Бенджамина Бриттена».

Королевский шотландский национальный оркестр, дир. Неэме Ярви.

«Chandos»: Данди («Кеэд-холл»), 23–24 августа 1987 — *прим. переводчика.*

У Гроува — 1971 — *прим. переводчика.*

Гершвин, «Порги и Бесс».

Уиллард Уайт, Синтия Хаймон, Лондонский филармонический оркестр, дир. Саймон Рэттл.

EMI: Лондон («Эбби-роуд»), февраль 1988 — *прим. переводчика.*

437

Цитируется поэма Теннисона «In Memoriam» — *прим. переводчика.*

438

На сей раз цитируется «Иерусалим» Блейка (в переводе Маршака) — *прим. переводчика.*

Галеви, «Еврейка».

Хосе Каррерас, Феруччио Фурланетто, Далмасие Гонзалец, Юлия Варади, Джун Андерсон; оркестр «Philharmonia», «Амвросианский хор», дир. Антонио де Алмейда.

«Philips»: Лондон, 1–8 августа 1986; Мюнхен, 19–26 февраля 1989 — *прим. переводчика.*

Брукнер, Седьмая симфония.

Венский филармонический оркестр, дир. Герберт фон Караян. DG: Вена («Мюзикферейнсаал»), 23 апреля 1989 — *прим. переводчика.*

Россини, Оперные арии.

Чечилия Бартоли, оркестр Венской народной оперы, дир. Джузеппе Патане.

«Decca»: Вена («Концертхаус»), июль 1989 — *прим. переводчика.*

Корильяно, Первая симфония.

Чикагский симфонический оркестр, дир. Даниэль Баренбойм.

«Warner»: Чикаго («Оркестрэл-холл»), 15 марта 1990 — *прим. переводчика.*

Концерт «Трех теноров».

Хосе Каррерас, Пласидо Доминго, Лучано Паваротти, дир. Зубин Мета.

«Decca»: Рим (Термы Каракаллы), 7 июля 1990 — *прим. переводчика.*

Шостакович, Двадцать четыре прелюдии и фуги, соч. 87.
Татьяна Николаева.
«Hyperion»: Лондон («Хилл Чэпел», Хемпстед), 24–27 сентября 1990 — *прим. переводчика.*

Брамс, Первая симфония.

Берлинский филармонический оркестр, дир. Клаудио Аббадо. DG: Берлин (Филармония), сентябрь 1990 — *прим. переводчика.*

Крамб, «Черные ангелы» (а также: Марта, «Рок», «Вздох»; Шостакович, Восьмой квартет; и проч.) «Кронос».

«Warner» («Elektra Nonesuch»), Сан-Франциско, 1990 — *прим. переводчика.*

Гендель, «Мессия».

Оркестр «Philharmonia Baroque», дир. Николас Мак-Геган.

«Harmonia Mundi»: Калифорнийский университет в Беркли («Герц-холл»), 4–7 января 1991 — *прим. переводчика.*

«И кто выдержит день пришествия Его» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Он был презрен» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

Гурецкий, Третья симфония.

Даун Апшоу, оркестр «Лондон-симфониетта», дир. Дэвид Цинман.

«Nonesuch»: Лондон (Студии CTS, Уэмбли), май 1991 — *прим. переводчика.*

Малер, Шестая симфония.

Лондонский филармонический оркестр, дир. Клаус Тенштедт.

EMI: Лондон (Королевский фестивальный зал), ноябрь 1991 — *прим. переводчика.*

Гольдшмидт, «Великолепный рогоносец».

Роберта Александер, Роберт Вёрль, Немецкий симфонический оркестр, дир. Лотар Загрошек.

«Decca»: Вена (Джезус-Кристус-Кирхе), ноябрь 1992 — *прим. переводчика.*

«Дегенеративная музыка» (*нем.*) — *прим. переводчика.*

«Ты и я и я и ты» (*нем.*) — *прим. переводчика.*

Верди, «Травиата».

Анжела Георгиу, Франк Лопардо, Лео Нуччи, хор и оркестр Королевского оперного театра дир. Георг Шолти.

«Decca»: Лондон (Королевский оперный театр), декабрь 1994 — *прим. переводчика.*

456

Приложенный к CD буклет «Decca».

«Как странно» (*ит.*) — *прим. переводчика.*

Брукнер, Пятая симфония.

Королевский шотландский национальный оркестр, дир. Георг Тинтнер.

«Naxos»: Глазго («Генри-Вуд-холл»), 1996 — *прим. переводчика.*

Шуберт в издании «Hyperion».
Грэхем Джонсон (фортепиано) и различные исполнители.
Лондон, 1987–1998 — *прим. переводчика.*

«Моя!» (*нем.*) — *прим. переводчика.*

«Обратный путь» (*нем.*) — *прим. переводчика.*

Бетховен, Девять симфоний.
Оркестр «Тонхале», дир. Дэвид Цинман.
«Arte Nova»: Цюрих («Тонхалле»), декабрь 1998 — *прим. переводчика.*

463

Стравинский, «Весна священная» (а также: Скрябин, «Поэма экстаза»).

Оркестр театра им. Кирова, дир. Валерий Гергиев — *прим. переводчика.*

Берлиоз, «Фантастическая симфония».

Лондонский симфонический оркестр, дир. Сэр Колин Дэвис.

«LSO Live»: Лондон («Барбикан-холл»), 29–30 сентября 2000 — *прим. переводчика.*

Шостакович, Пятнадцатая симфония.
Кливлендский оркестр, дир. Курт Зандерлинг.
«Erato», Кливленд («Северенес-холл»), 17–18 марта 2001 — *прим. переводчика.*

Лигети: «Атмосферы», «Приключения» (Музыка из фильма «2001 год: Космическая Одиссея».

Берлинский филармонический оркестр, дир. Джонатан Нотт.

«Teldec»: Берлин (Филармония), 13–16 декабря 2001 — *прим. переводчика.*

Перселл, «Дидона и Эней».

«Le concert d' astrée», дир. Эмманюэль Аим.

«EMI Virgin»: Мец («Арсенал»), 14–16 марта 2003 — *прим. переводчика.*

Дебюсси, Прелюдии.

Паскаль Роже.

«Onyx»: Ла-Шо-де-Фон, Швейцария («Салле-де-Мюзик»), январь 2004 — *прим. переводчика.*

Забавный, занятный (*фр.*) — *прим. переводчика.*

470

Из текста на конверте CD.

Бах, Концерт для двух скрипок с оркестром.
Яша Хейфец, Камерный оркестр «RCA Victor».
RCA: Голливуд, 14 и 19 октября 1046 — *прим. переводчика.*

Бетховен, Тройной концерт.

Святослав Рихтер, Давид Ойстрах, Мстислав Ростропович, Берлинский симфонический оркестр, дир. Герберт фон Караян.

EMI: Берлин (Езус-Христус-Кирх), сентябрь 1969 — *прим. переводчика.*

Не исключено, что цитируется Рихтер — *прим. переводчика.*

Элгар, Вариации «Загадка».

Симфонический оркестр Би-Би-Си, дир. Леонард Бернстайн.

DG: Лондон (Уотфордская ратуша), апрель 1982 — *прим. переводчика.*

Клемперер, «Веселый вальс»; Вайль, музыка из «Трехгрошевой оперы»; Хиндемит, сюита из балета «Достославнейшее видение».

Оркестр «Philharmonia», дир. Отто Клемперер.

EMI: Лондон («Кингсуэй-холл»), октябрь 1961 — *прим. переводчика.*

Малер, Вторая симфония («Воскресение»).

Джесси Норманн, Ева Мартон, Венский филармонический, дир. Лорин Маазель.

CBS: Вена («Мюзикферейнсаал»), январь 1983 — *прим. переводчика.*

477

Крейслер, Концерт в стиле барокко.

Фриц Крейслер, струнный оркестр компании «Victor», дир. Дональд Ворхиз.

RCA: Нью-Йорк («Лотос-клаб»), 2 мая 1945 — *прим. переводчика.*

Шуберт, «Зимний путь».

Питер Пирс, Бенджамин Бриттен.

«Decca»: Лондон («Кингсуэй-холл»), октябрь 1963 — *прим. переводчика.*

Одиночество, уединение (*нем.*) — *прим. переводчика.*

Подразумевается, сколько я понимаю, американский вестерн 1943 года «Ущелье мертвеца» («Dead man's gulch») — *прим. переводчика.*

481

Альбинони, Адажио; Пахельбель, Канон; Корелли, Рождественский концерт; Вивальди, Концерты.

Берлинский филармонический оркестр, дир. Герберт фон Караян.

DG: Берлин (Филармония), сентябрь-ноябрь 1983 — *прим. переводчика.*

482

Эдвард Бёрн-Джонс (1833–1898), английский живописец, близкий прерафаэлитам — *прим. переводчика.*

«Джазовый Бах» (в США: «Величайшие хиты Баха»)
Ансамбль «Свингл-Сингерс».
«Philips»: Париж, 1962 — *прим. переводчика.*

Думаю, песенку «How Much is that Doggy in the Window?» и «поющую монахиню» Джанин Деккерс проще опустить, чем возиться со сносками — *прим. переводчика.*

«Другой Моцарт».

Дон Аткинсон (продюсер).

«The Imaginary Road»[550]: округ Уиндэм, штат Вермонт; Окленд, штат Калифорния;

Портленд, штат Орегон, 1996 — *прим. переводчика.*

Верди, «Реквием».

Рении Флеминг, Ольга Бородина, Андреа Бочелли, Ильдебрандо д'Арканжело, хор и оркестр Театра им. Кирова, дир. Валерий Гергиев.

«Decca»: Лондон (Церковь Всех Святых), 11–15 июля 2000 — *прим. переводчика.*

Стенание, оплакивание (*лат.*) — *прим. переводчика.*

«Джазовый альбом».

Оркестр «Лондон-Симфониетта», дир. Саймон Рэттл.

EMI: Лондон (Студии CTS, Уэмбли), декабрь 1986 — январь 1987 — *прим. переводчика.*

489

«Harvey Wallbanger», что можно перевести как «Харви, который любит биться головой о стену», это название коктейля, состоящего из водки, ликера «Галлиано» и апельсинового сока — *прим. переводчика.*

«Малер для простаков».

Клаус Тенштедт, Джон Барбиролли, Карло Мария Джулини.

«EMI Classics»: Студийная компиляция, 1996 — *прим. переводчика.*

491

Бетховен, Концерт для скрипки с оркестром.

Гидон Кремер, «Академия святого Мартина-в-полях», дир. Невилл Мэрринер.

«Philips», Лондон, январь 1982 — *прим. переводчика.*

Вайль, «Сентябрьские песни».

Разные исполнители.

«Sony Classical»: Студийная компиляция, 1997 — *прим. переводчика.*

Бизе, «Кармен».

Джесси Норман, Национальный оркестр Франции, дир. Сейдзи Озава.

«Philips»: Париж (Большая аудитория Радио Франции), 13–22 июля 1988 — *прим. переводчика.*

«Мгновение славы».
«Скорпионс», Берлинский филармонический оркестр.
EMI: Берлин (Студии NLG), 14 мая 2000 — *прим. переводчика.*

Сати, «Неприятности».
Рейнберт де Леу.
«Philips», Харлем, май 1977 — *прим. переводчика.*

Что-то вроде «Парижского веселья» или «Веселого Парижа» — балет на музыку Оффенбаха, впервые поставленный в 1938 году — *прим. переводчика.*

Очень медленно (*фр.*) — *прим. переводчика.*

«Рождество с Кири».

Кири Те Канауа, «Лондонские голоса» (хормейстер Терри Эдвардс), оркестр «Philharmonia», дир. Карл Дэвис.

«Decca», Лондон (студии CTS, Уэмбли), март 1985 — *прим. переводчика.*

Паваротти, «Последняя коллекция».
Лучано Паваротти.
«Decca»: студийная компиляция, 1997 — *прим. переводчика.*

«Моя жизнь и музыка» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

501

«Музыкальная Америка» (*англ.*) — журнал — *прим. переводчика.*

502

«Звуковая революция. Биография Фреда Гейсберга, отца-основателя коммерческой грамзаписи» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Моя история» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Музыка в записи» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

505

«С начала времен грамзаписи — первые 100 лет EMI» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Письма Артуро Тосканини» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Другая сторона пластинки» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Прогулка по северной стороне» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

509

«Международный коллекционер классических записей» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Записные книжки» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Музыкальные кресла» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«CBS: Отражения в налитом кровью глазу» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Все, что вам нужно, это уши» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«С записью и без записи» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

515

«Герберт фон Караян. Жизнь в музыке» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Воспоминания маэстро» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

517

«Коллекционер классических записей» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Мастер музыки Дьявола» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

519

«Грамзапись выходит на прямую дорогу. Автобиография Джона Калшоу» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Мальчики „Decca“» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Закрывая глаза на убийство» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Отзвуки жизни» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

523

«Отто Клемперер, его жизнь и время» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Взлет и падение популярной музыки» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

525

«Полвека бессмертия. Первая запись „Гольдберг-вариаций“ Гленном Гульдом» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Гленн Гульд. Жизнь и вариации» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Разговоры о Бернстайне» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

528

«Звучание „Кольца“. Стерео запись „Кольца Нибелунгов“» (*англ., нем.*) — *прим. переводчика.*

«Наемный убийца» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Создатели музыки в записи» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Музыкальный ежегодник» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Вспоминая Карла Рихтера» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Главным образом Моцарт» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Шолти о Шолти. Воспоминания» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Король и я» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Маэстро миф» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Святослав Рихтер. Записные книжки и разговоры» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«История компакт-диска» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«„Sony“. Частная жизнь» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Почему в Британии не записывают музыку» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

541

«Герберт фон Караян. Биографический портрет» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Когда замолкла музыка» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Буканьер классической музыки» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Король „Naxos“ и его 2400 подданных» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Воя на луну» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«О стратегии одного лейбла. Пусть это будет ново, но пусть оно окупается» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Как раскачать мир классики» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Некогда горделивая индустрия пытается спастись от гибели» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Запись катастрофы» (*англ.*) — *прим. переводчика.*

«Воображаемый путь» (*англ.*) — *прим. переводчика.*